



TESIS DOCTORAL

**FUCK THE CASUAL VIEWER.
CIUDAD, PODER Y
COMUNICACIÓN EN LA
OBRA AUDIOVISUAL DE
DAVID SIMON. ANÁLISIS DE
*THE CORNER, THE WIRE,
TREME Y SHOW ME A HERO***

Luis Antonio Ogando Des

PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN
COMUNICACIÓN E INDUSTRIAS CREATIVAS

FACULDADE DE CIENCIAS DA
COMUNICACIÓN

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2017





TESIS DOCTORAL

**FUCK THE CASUAL VIEWER.
CIUDAD, PODER Y
COMUNICACIÓN EN LA
OBRA AUDIOVISUAL DE
DAVID SIMON. ANÁLISIS DE
*THE CORNER, THE WIRE,
TREME Y SHOW ME A HERO***

Edo.

Luis Antonio Ogando Des

PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN
COMUNICACIÓN E INDUSTRIAS CREATIVAS

FACULDADE DE CIENCIAS DA
COMUNICACIÓN

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2017



AUTORIZACIÓN DO DIRECTOR / TUTOR DA TESE

D. Marcelo Antonio Martínez Hermida

Profesor del Departamento de Ciencias da Comunicación

Como Director de la Tesis Doctoral titulada

«Fuck the casual viewer. Ciudad, poder y comunicación en la obra audiovisual de David Simon.
Análisis de *The Corner*, *The Wire*, *Treme* y *Show me a hero*»

Presentada por D. Luis Antonio Ogando Des

Alumno del Programa de Doutoramento en Comunicación e Industrias Creativas (D3021V01)

Autoriza la presentación de la tesis indicada, considerando que reúne los requisitos exigidos en el artículo 34 del reglamento de Estudios de Doctorado, y que como Director de la misma no incurre en las causas de abstención establecidas en la ley 40/2015.

Fdo.



A mi padre, la persona que más
admiro en el mundo

A mi madre, la persona que hace que ese
mundo gire todos los días.

A mi hermano, por ser incluso mejor de lo
que soñé que serías.

Al reso de mi familia. En especial a mis abuelos, los que están y los que ya no. Y a Toño, el
hermano mayor que no tuve.

A Elena, por quererme incondicionalmente 24/7, a Juan, *the (heterosexual white) man who sold (my) world*, a Diego, a Nadia, a Iria... y al resto de mis amigos de O Carballiño, que son demasiados para enumerarlos a todos. A Ana, por ser mi hermana *desde el año en que Allen Ginsberg murió*. A mi familia de Ferrolterra, Alba, Sito, Paloma... eres la Señora de mi vida, gracias por seguir a mi lado *en el disparadero*. A la manada: Elena, por ser tan hater del mundo y tan lover de mí; Ricardo, por complementarme tan bien y sacarme siempre una sonrisa; Ildara, por ser mi skelleton twin y ayudarme en el inicio de esta aventura; Mónica, por todas las conversaciones y reflexiones que has compartido conmigo; Clara, por transmitirme la importancia de defender tus ideales; Vero, por la pasión que insuflas a todo lo que haces. A Jorge, por hacerme sentir todos los días que vivo en un uso horario diferente. A mi familia barcelonesa, Pol, Raúl, David, por empujarme en la recta final. A Dani, por los abrazos dados en mis peores momentos. A Carol, por ser siempre mi Judy Garland. A Billy, la persona que más me ha hecho reír en toda mi vida. A Sabela, por transmitirme el don de llegar a todas partes. A Brañas, por enseñarme que no tengo ritmo, pero que sé escuchar. Al resto de personas que han hecho mi vida más llevadera durante los últimos diez años.



Show me a hero, and I'll write you a tragedy.
F. Scott Fitzgerald

*Everybody knows the war is over
Everybody knows the good guys lost
Everybody knows the fight was fixed
The poor stay poor, the rich get rich
That's how it goes
Everybody knows
Leonard Cohen*





Agradecimientos

A Marcelo Martínez Hermida, por la confianza que ha demostrado tener en mí a lo largo de todos estos años, por todos los conocimientos que me ha transmitido y por la pasión que me ha hecho sentir por las ciencias sociales en general y por la comunicación en particular.

Al resto de personas que forman parte del grupo de investigación Ciudadanía e Comunicación (CIDACOM), de la Universidade de Santiago de Compostela (USC), así como de la Rede Europa-América Latina de Comunicación e Desenvolvemento (REAL_CODE). En especial a Comba Campoy, Belén Puñal, Helena Domínguez, Luis Álvarez Pousa y al resto de investigadores con los que he tenido la oportunidad de trabajar.





Fuck the casual viewer. Ciudad, poder y comunicación en la obra audiovisual de David Simon.

Análisis de *The Corner*, *The Wire*, *Treme* y *Show me a hero*

RESUMO

A obra audiovisual do ex – xornalista David Simon, constitúe un amplo estudo urbano, sobre a cidade postindustrial na sociedade de consumo e no mundo globalizado. Un estudo cimentado na análise das institucións, as dinámicas de poder e comunicación que se establecen entre os actores urbanos, os conflitos que ditas dinámicas xeran, as transformacións do espazo urbano e os principais problemas das cidades no estadio actual do sistema capitalista. Dada a relevancia cultural e social que adquiriron as ficcións durante a terceira idade de ouro da televisión, a análise crítica dos discursos sobre a realidade social, que as mesmas xeran, converteuse nunha importante área de investigación no eido das ciencias sociais. Esta tese doutoral analiza a reconstrucción da cidade que leva a cabo David Simon, en colaboración co resto de escritores que traballaron nas súas catro ficcións urbanas: *The Corner*, *The Wire*, *Treme* e *Show me a hero*. Estas obras, centradas en tres cidades estadounidenses (Baltimore, New Orleans e Yonkers), pero con vocación de universalidade, analizan problemas urbanos presentes nas urbes globais, como a segregación e a exclusión social, a desigualdade económica, os procesos de transformación do espazo urbano, a incomunicación entre as persoas, pero tamén entre a propia cidadanía e os poderes públicos, o auxe da industria da droga, a violencia, os recortes nos servizos públicos ou a corrupción. Todo ilo fai que o universo creativo de Simon constituía un fantástico obxecto de análise para abordar a vixencia do dereito á cidade, baixo o sistema socio-económico globalizado, así como as dinámicas comunicativas e de poder que se dan na mesma e como éstas producen conflitos e consensos en torno ao espazo urbano e á construción do mesmo.

PALABRAS CHAVE

cidade, poder, comunicación, series de televisión, discurso, problemas urbanos, conflito.

RESUMEN

La obra audiovisual del ex – periodista David Simon, constituye un amplio estudio urbano sobre la ciudad postindustrial en la sociedad de consumo y en un mundo globalizado. Un estudio cimentado en el análisis de las instituciones, las dinámicas de poder y comunicación que se establecen entre los actores urbanos, los conflictos que dichas dinámicas generan, las transformaciones del espacio urbano y los principales problemas de las ciudades en el estadio actual del sistema capitalista. Dada la relevancia cultural y social que han adquirido las ficciones durante la tercera edad de oro de la televisión, el análisis crítico de los discursos sobre la realidad social, que las mismas generan, se ha convertido en una importante área de investigación en el campo de las ciencias sociales. Esta tesis doctoral analiza, a través de dichos discursos, la reconstrucción de la ciudad que lleva a cabo David Simon, en colaboración con el resto de escritores que han trabajado en sus cuatro ficciones urbanas: *The Corner*, *The Wire*, *Treme* y *Show me a hero*. Estas obras, centradas en tres ciudades estadounidenses (Baltimore, New Orleans y Yonkers), pero con vocación de universalidad, analizan problemas urbanos presentes en las urbes globales, como la segregación y la exclusión social, la desigualdad económica, los procesos de transformación del espacio urbano, la incomunicación entre las personas, pero también entre la propia ciudadanía y los poderes públicos,

el auge de la industria de la droga, la violencia, los recortes en los servicios públicos o la corrupción. Todo ello hace que el universo creativo de Simon constituya un fantástico objeto de análisis para abordar la vigencia del derecho a la ciudad, bajo el sistema socio-económico globalizado, así como las dinámicas comunicativas y de poder que se dan en la misma, y cómo éstas producen conflictos y consensos en torno al espacio urbano y a la construcción del mismo.

PALABRAS CLAVE

ciudad, poder, comunicación, series de televisión, discurso, problemas urbanos, conflicto.

SUMMARY

The audio-visual work of former journalist David Simon constitutes a wide urban study on the post-industrial city in a global consumer society. His studies are based on the analysis of institutions, power and communication dynamics established among urban actors, the conflicts generated by those aforementioned dynamics, urban space transformations, and the city's main challenges in the current state of the capitalist system. Taking into account the cultural and social relevance of fiction during the third golden age of TV, critical analysis of the commentary regarding the social reality generated by various fictional works has become a research area for extensive analysis by the social sciences. This thesis analyses Simon and his co-creators' reconstruction of the city carried out in his four urban fictions: *The Corner*, *The Wire*, *Treme* and *Show Me A Hero*. His works, centered in three different American cities (Baltimore, New Orleans and Yonkers), analyze universal urban problems present in major global cities: social segregation and exclusion, economic inequality, the transformation processes of urban space, lack of communication amongst individuals as well as between the public and authority, the rise effects of drug trafficking, inner-city violence, corruption, and the cutbacks in public services. These themes make Simon's work a rich object of analysis to address the validity of citizens right to the city, as well as the dynamics of communicative interactions and the powers in them, and how these produce conflicts and agreements surrounding urban space and its construction.

KEYWORDS

city, power, communication, TV series, speech, urban problems, conflict.

Forma de citar esta tesis doctoral:

Ogando Des, L.A. (2017). *Fuck the casual viewer. Ciudad, poder y comunicación en la obra audiovisual de David Simon. Análisis de The Corner, The Wire, Treme y Show me a hero* (Tesis doctoral). Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	23
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	27
2.1. LAS DINÁMICAS DE PODER URBANAS Y LAS INSTITUCIONES	28
2.2. LA CONSTRUCCIÓN DE LA CIUDAD.....	30
3. MARCO HIPOTÉTICO	33
3.1. HIPÓTESIS 1: UN ESTUDIO URBANO	33
3.2. HIPÓTESIS 2. RESISTENCIA: UNA CRÍTICA DENTRO DEL SISTEMA	34
3.2.1. Audiencia/ciudadanía crítica.....	34
3.3. HIPÓTESIS 3: PROBLEMAS COMUNICATIVOS	35
3.3.1. Dar voz a las personas invisibilizadas.....	36
4. METODOLOGÍA.....	37
4.1. OBJETO DE ESTUDIO: LAS FICCIONES URBANAS DE DAVID SIMON	37
4.2. OBJETIVOS DEL ESTUDIO	38
4.3. EL ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO	39
5. MARCO TEÓRICO	43
5.1. EN TORNO AL PODER	43
5.1.1. El poder	43
5.1.1.1. El poder como dominación	43
5.1.1.2. El poder como constructor de la realidad	44
5.1.1.3. El poder es múltiple.....	47
5.1.1.4. El poder se ejerce.....	48
5.1.1.5. El poder es ubicuo y omnipresente	48
5.1.1.6. El poder excluye.....	50
5.1.2. Hegemonía.....	51
5.1.3. Resistencias	54
5.1.4. Estrategias y tácticas	56
5.1.5. Discurso	60
5.1.6. Las sociedades postindustriales y globalizadas.....	62
5.1.7. Democracia representativa	66
5.1.8. El Estado.....	69
5.1.8.1. La administración federal.....	70
5.1.8.2. Las administraciones estatales	75
5.1.8.2.1. El estado de Maryland	76
5.1.8.2.2. El estado de New York.....	77
5.1.8.2.3. El estado de Louisiana.....	78
5.1.8.3. Las administraciones locales	80
5.1.8.3.1. Baltimore	81
5.1.8.3.2. Yonkers.....	83

5.1.8.3.3. New Orleans	84
5.2. EN TORNO A LA CIUDAD	86
5.2.1. La ciudad.....	86
5.2.1.1. Actores urbanos.....	91
5.2.1.2. Cultura urbana	92
5.2.1.3. Principales problemas urbanos	94
5.2.2. Espacio público	98
5.2.3. Espacios centrales.....	102
5.2.4. Barrios	104
5.2.5. Procesos de transformación del espacio urbano: suburbanización, ghettificación y gentrificación	108
5.2.6. Turismo urbano	113
5.2.7. Los hogares.....	114
5.3. EN TORNO A LA COMUNICACIÓN	118
5.3.1. Información vs. Comunicación	118
5.3.2. Opinión pública	123
5.3.3. Espacio mediático	125
5.3.3.1. Espacio mediático alternativo	133
5.3.4. Comunidad	135
5.3.5. Sentido común y mundo de la vida	140
5.4. EN TORNO A LA FICCIÓN TELEVISIVA	144
5.4.1. Cultura de masas e industrias creativas.....	144
5.4.2. Las series de televisión y su tercera edad de oro	148
5.4.3. El conglomerado Time Warner Inc.	155
5.4.4. El canal HBO	156
5.4.5. El Autor: David Simon.....	160
5.4.6. Los co-autores	165
5.4.6.1. David Mills	165
5.4.6.2. Ed Burns.....	166
5.4.6.3. Eric Overmyer	167
5.4.6.4. William Zorzi	168
5.4.6.5. George Pelecanos	169
5.4.7. Las obras objeto de estudio: ficciones televisivas realistas	169
5.4.7.1. <i>The Corner</i>	171
5.4.7.2. <i>The Wire</i>	172
5.4.7.3. <i>Treme</i>	174
5.4.7.4. <i>Show me a hero</i>	175
6. ANÁLISIS.....	177
6.1. <i>THE CORNER</i>	177
6.1.1. Actores: estrategias, tácticas y discursos.....	177
6.1.1.1. Charles S. Dutton.....	177
6.1.1.2. El departamento de policía de Baltimore, a través del oficial Brown	179
6.1.1.3. Gary McCullough.....	181
6.1.1.4. Fran Boyd.....	182
6.1.1.5. DeAndre McCullough	186
6.1.1.6. Otros actores de interés.....	188
6.1.1.6.1. Fat Curt	188

6.1.1.6.2. Blue	188
6.1.1.6.3. Ella Thompson	189
6.1.2. Conflictos.....	190
6.1.2.1. Conflicto entre la policía y los traficantes	190
6.1.2.2. Conflicto entre los traficantes y los consumidores	191
6.1.2.3. Conflicto entre traficantes	193
6.1.2.4. Conflicto familiar.....	194
6.1.3. Espacios urbanos	196
6.1.3.1. Las calles y las esquinas del ghetto	196
6.1.3.2. Edificios de proveen servicios públicos.....	198
6.1.3.3. Espacios comunitarios: el centro recreacional y el jardín	199
6.1.3.4. Las casas	201
6.1.3.5. Los espacios comerciales	203
6.1.4. Problemas urbanos.....	204
6.1.4.1. Tráfico de drogas.....	204
6.1.4.2. Adicción a las drogas.....	205
6.1.4.3. Sustracción de materiales y desmantelamiento de inmuebles	205
6.1.4.4. Deterioro del tejido urbano	206
6.1.4.5. Dejadéz de funciones de los poderes públicos	207
6.1.4.6. Paro y precariedad laboral	207
6.1.4.7. Desigualdad económica, pobreza y exclusión social	208
6.2. <i>THE WIRE</i> . PRIMERA TEMPORADA	211
6.2.1. Actores: estrategias, tácticas y discursos.....	211
6.2.1.1. La banda de Barksdale	211
6.2.1.1.1. Avon Barksdale.....	214
6.2.1.1.2. Stringer Bell	215
6.2.1.1.3. D'Angelo Barksdale.....	216
6.2.1.2. La policía de Baltimore	217
6.2.1.2.1. Cedric Daniels.....	218
6.2.1.2.2. Jimmy McNulty	219
6.2.1.3. Otros actores	220
6.2.1.3.1. Omar Little.....	220
6.2.1.3.2. Bubbles	221
6.2.2. Conflictos.....	222
6.2.2.1. Conflicto entre la policía y los traficantes	222
6.2.2.2. Conflicto entre traficantes	223
6.2.2.3. Conflicto entre las fuerzas de seguridad	226
6.2.2.4. Conflicto entre traficantes y consumidores.....	228
6.2.3. Espacios urbanos	229
6.2.3.1. Las Casas Baratas.....	229
6.2.3.2. Las Torres de Franklyn Terrace.....	230
6.2.3.3. Instalaciones policiales	231
6.2.3.4. Los negocios tapadera	233
6.2.3.5. Las toperas	234
6.2.3.6. Los bares.....	235
6.2.3.7. Las casas	236
6.2.4. Problemas urbanos.....	238
6.2.4.1. Tráfico de drogas.....	238

6.2.4.2. Adicción a las drogas y al alcohol	238
6.2.4.3. El fracaso de la war on drugs	239
6.2.4.4. Violencia	240
6.2.4.5. Corrupción de los poderes públicos	241
6.3. <i>THE WIRE</i> . SEGUNDA TEMPORADA.....	242
6.3.1. Actores: estrategias, tácticas y discursos.....	242
6.3.1.1. La policía de Baltimore	242
6.3.1.2. El sindicato de estibadores.....	243
6.3.1.3. Las organizaciones criminales.....	246
6.3.1.3.1. La banda de El Griego	246
6.3.1.3.2. La banda de Barksdale	247
6.3.1.3.3. La banda de Proposition Joe	248
6.3.2. Conflictos.....	249
6.3.2.1. Conflicto entre la policía, el sindicato y las bandas de El Griego y Proposition Joe	249
6.3.2.2. Conflicto entre el sindicato y la banda de El Griego	251
6.3.2.3. Conflicto entre Nick y Ziggy Sobotka y la banda de Proposition Joe	253
6.3.3. Espacios urbanos	254
6.3.3.1. El Oeste de Baltimore: Las Torres de Franklyn Terrace y las esquinas	254
6.3.3.2. El Este de Baltimore: el otro ghetto	257
6.3.3.3. El Sudeste de Baltimore: el puerto y el barrio polaco.....	257
6.3.3.4. Los bares.....	261
6.3.3.5. Los negocios tapadera	262
6.3.4. Problemas urbanos	263
6.3.4.1. Desindustrialización, paro y desigualdad económica.....	263
6.3.4.2. Gestión de las inversiones públicas y procesos de transformación urbana	264
6.3.4.3. Redes de tráfico de mujeres y contrabando internacional	265
6.4. <i>THE WIRE</i> . TERCERA TEMPORADA.....	267
6.4.1. Actores, estrategias, tácticas y discursos	267
6.4.1.1. La policía de Baltimore	267
6.4.1.1.1. Burrell y Rawls	267
6.4.1.1.2. El equipo de investigación de Daniels.....	269
6.4.1.1.3. Bunny Colvin y la legalización de las drogas	270
6.4.1.2. Actores políticos.....	273
6.4.1.2.1. El alcalde Royce.....	273
6.4.1.2.2. El concejal Tommy Carcetti.....	275
6.4.1.3. Las organizaciones criminales.....	277
6.4.1.3.1. La banda de Barksdale	277
6.4.1.3.2. La banda de Marlo Stanfield.....	278
6.4.2. Conflictos.....	279
6.4.2.1. Conflicto político.....	279
6.4.2.2. Conflicto entre traficantes	281
6.4.2.3. Conflicto entre la policía y los traficantes	282
6.4.3. Espacios urbanos	283
6.4.3.1. Hamsterdam.....	283
6.4.3.2. Las esquinas	285
6.4.3.3. El Ayuntamiento.....	287

6.4.3.4. Las propiedades de Stringer Bell y Avon Barksdale.....	288
6.4.3.5. Bares, restaurantes y encuentros sociales	290
6.4.4. Problemas urbanos.....	293
6.4.4.1. Reinserción.....	293
6.4.4.2. Degradación de la comunidad y problemas comunicativos.....	294
6.4.4.3. El fracaso de las políticas públicas contra el crimen.....	295
6.4.4.4. Políticas públicas de transformación urbana, especulación y corrupción	297
6.4.4.5. La carencia de servicios públicos y la crisis sanitaria	298
6.4.4.6. Racismo	299
6.5. <i>THE WIRE</i> . CUARTA TEMPORADA	302
6.5.1. Actores: estrategias, tácticas y discursos.....	302
6.5.1.1. La policía de Baltimore	302
6.5.1.1.1. El equipo de investigación.....	302
6.5.1.1.2. Ervin Burrell.....	304
6.5.1.1.3. Bill Rawls.....	306
6.5.1.1.4. Cedric Daniels.....	308
6.5.1.2. Actores políticos.....	309
6.5.1.2.1. Clarence Royce	309
6.5.1.2.2. Tommy Carcetti.....	311
6.5.1.2.3. Nereese Campbell.....	313
6.5.1.3. Organizaciones criminales.....	314
6.5.1.3.1. La banda de Marlo	314
6.5.1.3.2. La banda de Proposition Joe	315
6.5.1.4. Actores ligados al colegio	316
6.5.1.4.1. ‘Bunny’ Colvin.....	316
6.5.1.4.2. Roland ‘Prez’ Pryzbylewski	319
6.5.1.4.3. Los chicos del barrio	320
6.5.2. Conflictos.....	321
6.5.2.1. Conflicto político.....	321
6.5.2.2. Conflicto entre traficantes	323
6.5.2.3. Conflicto entre la policía y los traficantes	324
6.5.3. Espacios urbanos	324
6.5.3.1. El colegio.....	324
6.5.3.2. La unidad de homicidios	325
6.5.3.3. El Oeste de Baltimore.....	327
6.5.3.4. El Ayuntamiento	328
6.5.4. Problemas urbanos.....	329
6.5.4.1. Crisis del sistema educativo	329
6.5.4.2. Crisis presupuestaria.....	330
6.5.4.3. Crisis del modelo urbanístico	331
6.6. <i>THE WIRE</i> . QUINTA TEMPORADA	333
6.6.1. Actores: estrategias, tácticas y discursos.....	333
6.6.1.1. La policía de Baltimore	333
6.6.1.1.1. Burrell, Rawls y Daniels.....	333
6.6.1.1.2. McNulty, Freamon, Bunk y Greggs.....	336
6.6.1.2. Actores políticos.....	338
6.6.1.2.1. Tommy Carcetti.....	338

6.6.1.2.2. Clay Davis.....	341
6.6.1.2.3. El fiscal del estado Bond y la presidenta del Consejo Municipal Campbell: la lucha por la alcaldía	343
6.6.1.3 La banda de Marlo	344
6.6.1.4. <i>The Baltimore Sun</i>	345
6.6.2. Conflictos.....	348
6.6.2.1. Conflicto político.....	348
6.6.2.2. Conflicto entre la policía y los traficantes	349
6.6.2.3. Conflicto entre traficantes	350
6.6.3. Espacios urbanos	351
6.6.3.1. La redacción del <i>Baltimore Sun</i>	351
6.6.3.2. Los juzgados.....	352
6.6.3.3. El Ayuntamiento	352
6.6.3.4. El Oeste de Baltimore.....	354
6.6.4. Problemas urbanos.....	355
6.6.4.1. Crisis mediática	356
6.6.4.2. Recortes en los servicios públicos.....	357
6.6.4.3. Corrupción, operaciones urbanísticas y financiación electoral	358
6.6.4.4. Políticas de seguridad, racismo y violencia	360
6.7. <i>TREME</i>	361
6.7.1. Actores: estrategias, tácticas y discursos.....	361
6.7.1.1. Creighton Bernette	361
6.7.1.2. Toni Bernette	364
6.7.1.3. Davis McAlary	364
6.7.1.4. Ladonna Williams	365
6.7.1.5. Antoine Batiste.....	367
6.7.1.6. Albert Lambreaux.....	368
6.7.1.7. Delmond Lambreaux.....	370
6.7.1.8. Janette Desautel.....	371
6.7.1.9. Annie.....	372
6.7.1.10. Sonny	372
6.7.1.11. Terry Colson	373
6.7.1.12. Nelson Hidalgo	374
6.7.1.13. C.J. Liguori	377
6.7.1.14. Oliver Thomas	378
6.7.2. Conflictos.....	379
6.7.2.1. Conflicto entre la ciudadanía y el gobierno federal	379
6.7.2.2. Conflicto entre la ciudadanía y las fuerzas de seguridad	381
6.7.2.3. Conflicto por el modelo de ciudad	383
6.7.2.3.1. La demolición de barrios	384
6.7.2.3.2. New Orleans Affordable Homeownership Corporation (NOAH)	385
6.7.2.3.3. El centro nacional de jazz	387
6.7.3. Espacios urbanos	388
6.7.3.1. Las calles de New Orleans	388
6.7.3.2. Los clubs, bares y restaurantes	390
6.7.3.3. Los edificios públicos.....	391
6.7.4. Problemas urbanos.....	392
6.7.4.1. La corrupción sistémica de las instituciones	392

6.7.4.2. La ausencia de canales de comunicación entre la ciudadanía y los poderes públicos.....	393
6.7.4.3. La crisis del modelo de ciudad	394
6.7.4.4. La diáspora ciudadana.....	395
6.7.4.5. La falta de servicios públicos.....	395
6.7.4.6. La violencia	397
6.8. <i>SHOW ME A HERO</i>	399
6.8.1. Actores: estrategias, tácticas y discursos.....	399
6.8.1.1. Nicholas Wasicsko	399
6.8.1.2. Hank Spallone.....	404
6.8.1.3. Angelo Martinelli.....	405
6.8.1.4. Terence Zaleski.....	407
6.8.1.5. John Spencer.....	409
6.8.1.6. Vinni Restiano.....	410
6.8.1.7. Juez Sand.....	412
6.8.1.8. National Association for the Advancement of Colored People (NAACP)	413
6.8.1.9. Oscar Newman.....	414
6.8.1.10. Doreen Henderson	416
6.8.1.11. Carmen Febles	417
6.8.1.12. Norma O'Neal.....	417
6.8.1.13. Mary Dornan	419
6.8.2. Conflictos.....	420
6.8.2.1. Conflicto judicial	420
6.8.2.2. Conflicto político.....	421
6.8.2.3. Conflicto social.....	422
6.8.3. Espacios urbanos	423
6.8.3.1. El Ayuntamiento.....	424
6.8.3.2. Los juzgados.....	427
6.8.3.3. Los barrios de clase media: El Este de Yonkers.....	428
6.8.3.4. Los barrios ghettificados: El Oeste de Yonkers.....	429
6.8.3.5. Las casas en los barrios de clase media: Dornan, Wasicsko y las casas prefabricadas	429
6.8.3.6. Las casas en el ghetto	431
6.8.3.7. Los bares.....	432
6.8.4. Problemas urbanos.....	433
6.8.4.1. Desigualdad económica, exclusión social y segregación racial en el tejido urbano.....	433
6.8.4.2. Ausencia de dinámicas comunicativas entre ciudadanos y entre estos y los poderes públicos	434
6.8.4.3. Debilitamiento de la comunidad.....	435
6.9. REFLEXIONES FINALES	436
7. CONCLUSIONES	439
7.1. CONSTATACIÓN DE LAS HIPÓTESIS	439
7.1.1. Un estudio urbano	439
7.1.2. Resistencia: una crítica dentro del sistema	443
7.1.2.1. Audiencia/ciudadanía crítica.....	447

7.1.3. Problemas comunicativos	448
7.1.3.1. Dar voz a las personas invisibilizadas.....	450
8. BIBLIOGRAFÍA.....	453
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	461



1. INTRODUCCIÓN

The Man Who Shot Liberty Valance (1962), uno de los grandes westerns de John Ford, dejó para la historia del cine estadounidense una frase: “No, sir. This is the West, sir. When the legend becomes fact, print the legend.”. En el año 2008, David Simon fue entrevistado en *The Culture Show*, un programa del canal de televisión público británico BBC 2. En dicha entrevista, la presentadora, Lauren Laverne, sacó a relucir el empleo de un recurso narrativo típico de las ficciones televisivas actuales: el *cliffhanger*, o cebo que se coloca al final de un capítulo para que el espectador se quede intrigado y desee ver el siguiente episodio. A partir de este concepto, Laverne cuestionó a Simon sobre el espectador casual, aquel que no sigue fielmente una ficción, sino que se acerca a la misma de forma esporádica e inconstante. La respuesta de Simon, que da título a esta tesis doctoral, fue, literalmente, “Fuck the casual viewer” demandando, acto seguido, la necesidad de contar con un espectador comprometido con el relato. Sin embargo, y a pesar de que dicha entrevista puede verse de forma online, el término “casual”, empleado por el autor, se sustituyó, popularmente, por el concepto “average”, lo que dio como resultado una frase que se ha mitificado a la hora de hablar de las ficciones televisivas de la tercera edad de oro de la televisión (Martin, 2014): “fuck the average viewer” o lo que es lo mismo “que se joda el espectador medio”, una frase más directa y polémica, que ha sido usada para describir a la ficción de calidad, pero también para acusar a la misma de cierto elitismo intelectual. Sin embargo, como sostiene Laureano Debat (2016), “las dos versiones se complementan. Las series de David Simon no aceptan espectadores ni casuales ni medios. Piden proactividad tanto como fidelidad.”. Así, una frase anecdótica pronunciada dentro de una entrevista cotidiana, una de las múltiples que ha concedido el autor a lo largo de su carrera, ha terminado por sintetizar una forma de hacer televisión, o más bien de construir un relato televisivo, y, sobre todo, ha encapsulado en cuatro palabras los objetivos de todo un universo narrativo y discursivo, que aún se halla en expansión.

Esta tesis doctoral nace del convencimiento personal de que las series de ficción, como generadoras de discursos, son obras culturales que permiten entender el mundo en el que vivimos y fomentar el cambio social. Por ello la obra audiovisual de David Simon resulta de especial interés. En primer lugar, porque constituye un corpus discursivo homogéneo, ya que de las cinco obras suyas, que se han emitido hasta la fecha, cuatro de ellas, *The Corner*, *The Wire*, *Treme* y *Show me a hero*, están ambientadas en el espacio urbano, protagonizadas por múltiples personajes y articuladas en torno a los conflictos que se producen entre los actores urbanos, ejerzan o no el poder. En segundo lugar, estas obras abordan las transformaciones económicas, políticas, sociales y culturales que se han producido en las sociedades postindustriales y globalizadas y en el propio funcionamiento de las democracias representativas y sus instituciones. En tercer lugar, son relatos urbanos que prestan especial atención a los procesos de transformación, construcción y

reconstrucción de las ciudades, así como a las dinámicas de poder y a la forma en la que las personas habitan, se apropian y ocupan los espacios públicos. En último lugar, estas obras recuperan conceptos como comunicación, comunidad o cultura urbana y los reivindican como nociones necesarias para entender nuestras ciudades actuales.

Por ello las obras de Simon, ficciones cimentadas sobre la realidad y con vocación hiperrealista y universal, permiten reflexionar sobre los cambios que se están produciendo en las ciudades y cómo repercuten los mismos en la vida de las personas y en la gestión de lo común. Estas obras permiten poner en marcha, a partir de la crítica y la reflexión, un debate en el seno de la opinión pública, que pueda producir, en última instancia, tácticas y acciones encaminadas a generar procesos de cambio social. Precisamente, la capacidad de interpelar a la audiencia/ciudadanía y exigirle una aproximación proactiva y crítica a las obras, es uno de los elementos más estimulantes del universo creativo de David Simon.

Este autor audiovisual reivindica así, que la cultura de masas es relevante a la hora de generar cambios sociales. Las obras culturales producidas en el interior del espacio mediático masivo, pueden cuestionar el funcionamiento de dicho espacio mediático y propugnar su transformación. Cuando el periodista David Simon dio el salto definitivo a la televisión, desarrollando sus obras en la Home Box Office (HBO), lo hizo desde el convencimiento de que así sus discursos podrían llegar a más personas y generar un mayor debate en el seno de la opinión pública de su país y por extensión del mundo globalizado.

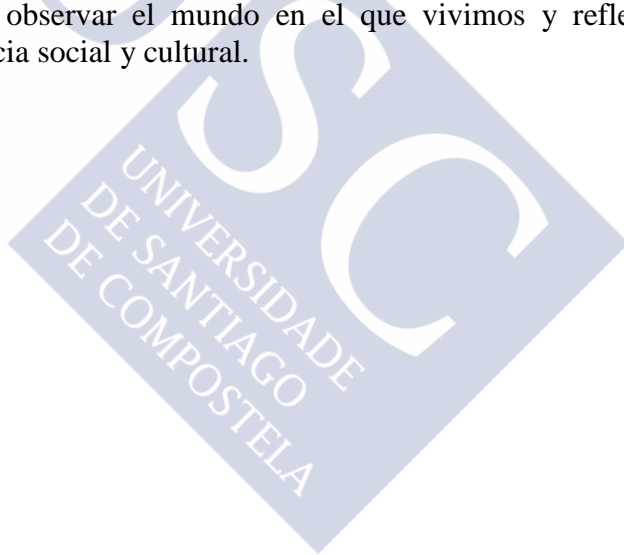
La obra de Simon demuestra que, emplear el concepto cultura de masas para referirse a “un tipo de cultura de carácter superficial y mediocre, destinada a explotar los gustos más triviales del gran público.” (Blanco, 2002: 42), es un error que no se debe cometer. La cultura de masas puede ser analítica, profunda y valiosa, artística y socialmente hablando. Por ello resulta imprescindible analizar obras como las de David Simon, que desde el centro del sistema de poder global, en el que está situado el conglomerado Time Warner, propietario de HBO, cuestionan el funcionamiento de dicho sistema.

Ello se debe a la libertad creativa alcanzada por los grandes autores audiovisuales de la tercera edad de oro de las series de televisión. De tal forma, que el impacto social y cultural de los grandes relatos televisivos, se ha equiparado al de las obras cinematográficas. De ahí que desde la Academia, se preste una creciente atención al medio televisivo en general y a las ficciones episódicas en particular.

Vivimos en un mundo en el que las relaciones económicas y de poder se han globalizado, poniendo en cuestión el funcionamiento de las instituciones de las democracias representativas occidentales. Ello se ha agudizado a partir de la crisis económica mundial, que se inició tras el colapso de Lehman Brothers, en septiembre de 2008 (De Haas y Van Horen, 2012). La obra de David Simon reconstruye, desde finales de los años 80 (*Show me a hero*), todas las transformaciones económicas, sociales y políticas que configuraron las sociedades occidentales desde el inicio del proceso desindustrializador, hasta la crisis de 2008 (*Treme*), pasando por la década de los 90 (*The Corner*) y la de los 2000 (*The Wire*, *Generation Kill* y *Treme*). A través de este recorrido histórico por la ciudad, como centro económico pero, sobre todo, como espacio de convivencia; Simon reflexiona sobre los principales problemas de nuestras actuales ciudades globales y cómo se han generado los mismos, qué dinámicas de poder y

comunicación los explican y qué conflictos han influido, y siguen influyendo, en la (re)construcción de la ciudad actual.

A lo largo de su obra audiovisual, David Simon deconstruye la ciudad, para analizar desde su base, es decir, desde el mundo de la vida de las personas que la habitan, el entramado de dinámicas económicas, de poder y comunicativas que articulan la vida urbana. Al igual que hicieron Charles Dickens, mediante la literatura realista (*Oliver Twist*, 1837-1839; *A Tale of Two Cities*, 1859), Philip K. Dick (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968; *A Scanner Darkly*, 1977) o J.G. Ballard (*Crash*, 1973; *High-Rise*, 1975) a través de la distopía literaria, Constant Nieuwenhuys, a través de las artes plásticas (*New Babylon*, 1959-1974) o David Cronenberg a través del cine (*Crash*, 1995; *Cosmopolis*, 2012); David Simon ha decidido reflexionar sobre la ciudad a través de las industrias creativas. Su obra audiovisual sigue, por lo tanto, las pisadas de una larga lista de autores que han analizado a través de sus obras el devenir de las ciudades. Lo cual lo convierte a él en heredero de esas experiencias y a su obra, en el primer gran universo creativo y discursivo televisivo sobre la ciudad, como espacio de conflicto y convivencia. No resulta casual, que al reflexionar sobre las ficciones de Simon y otros autores televisivos de la tercera edad de oro, se sostenga que tienen muchos puntos de unión con las grandes novelas decimonónicas urbanas, además, claro está, de las intensas relaciones que mantienen con el cine (Carrión, 2011). Al igual que hacían aquellas obras, las ficciones televisivas nos permiten observar el mundo en el que vivimos y reflexionar sobre el mismo. De ahí su relevancia social y cultural.





2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Las ficciones audiovisuales, ya sean televisivas o cinematográficas, operan, en palabras de Jorge Carrión (2011: 21), “una suerte de pedagogía social. Preparan al inconsciente colectivo para cambios inminentes.”. La capacidad de las series de televisión para influir en la realidad, construyendo discursos sobre nuestras sociedades y visibilizando (o invisibilizando) problemas de las mismas, las convierte en objeto de estudio para las ciencias sociales. Por ello, la presente tesis doctoral focaliza su atención en el análisis de cuatro ficciones televisivas, escritas y producidas por un mismo autor, David Simon, que reflexionan sobre el mundo actual y sobre el funcionamiento de las ciudades en la sociedad postindustrial.

Así, a través de las obras de ficción realistas de Simon, analizamos, a lo largo de este trabajo, la ciudad como espacio de convivencia, comunicación y conflicto. El espacio urbano es habitado, ocupado y transformado por los diversos actores que forman parte de la ciudad, ejerzan o no el poder, y entre los que existen dinámicas de comunicación y poder, que generan conflictos y consensos. El presente estudio se centrará en analizar las estrategias, tácticas y discursos de los actores urbanos representados y visibilizados en las obras de ficción de David Simon, prestando especial atención al funcionamiento de las instituciones públicas; los conflictos que tienen lugar entre los actores: cómo dichos conflictos afectan al espacio urbano, público y privado, y a los procesos de transformación del mismo; y, en último lugar, que problemas urbanos se visibilizan en las obras, como consecuencia de las dinámicas de poder y comunicación que se establecen (o no) entre las instituciones y personas que habitan y construyen la ciudad, en el mundo postindustrial y globalizado.

La mayoría de investigaciones y trabajos académicos desarrollados en torno a David Simon y su obra, han centrado su interés en *The Wire*, obra capital no sólo dentro del universo creativo del autor, sino también en lo que respecta a la tercera edad de oro de la ficción televisiva en general. Consideramos pertinente, por lo tanto, comenzar este trabajo recogiendo algunas de las investigaciones y reflexiones producidas por otros autores con anterioridad, sobre esta ficción ambientada en Baltimore y, en menor medida, sobre el otro relato televisivo de gran extensión creado por Simon, *Treme*. Como consecuencia de las acotaciones metodológicas, que serán planteadas en el capítulo pertinente, no abordaremos análisis llevados a cabo desde los planos estético (Tarancón, 2016), visual (Crisóstomo, 2016) y tecnológico o de producción (Ros, 2016); o sustentados sobre el estudio de los recursos narrativos y la construcción del relato televisivo (Nahum García, 2016); o sobre la influencia de la obra de Simon en otras ficciones televisivas (Cascajosa y Romero, 2016). Por ende, nos centraremos en las investigaciones centradas en cómo la obra de Simon analiza las dinámicas de poder y las instituciones públicas, así como la articulación y construcción de la ciudad. Cabe señalar, que la dimensión comunicativa de las obras de David Simon no ha sido estudiada, por ahora, de forma pormenorizada.

2.1. LAS DINÁMICAS DE PODER URBANAS Y LAS INSTITUCIONES

Sophie Fuggle (2014: 157) detecta como un elemento central de *The Wire*, las relaciones de poder que se establecen entre los distintos actores urbanos. “Atrapados en una serie de instituciones y relaciones diversas, los personajes de *The Wire* están involucrados en una serie de negociaciones y compromisos.”. Así, esta autora pone el foco de atención sobre las dinámicas de poder y comunicación urbanas y sobre el papel central que juegan las instituciones públicas en las mismas. “La sofisticación de *The Wire* no tiene que ver simplemente con un análisis del poder institucional, sino con cómo varios personajes perciben el poder y se identifican a sí mismos en su relación con él.” (Fuggle, 2014: 157). Así, toda la obra de Simon, no sólo *The Wire*, no se limita a analizar el funcionamiento de las instituciones, sino que está más interesada en abordar las mismas desde los conflictos, consensos y resistencias que se generan entre los actores urbanos, actúen dentro de las instituciones o fuera de las mismas, ejerzan o no el poder.

Precisamente, esta autora afirma que “en su representación de múltiples instituciones y de las relaciones que mantienen entre sí, *The Wire* no nos muestra una máquina social coherente con valores e ideologías compartidas.” (Fuggle, 2014: 149). El poder en la obra de Simon es difuso y múltiple y se extiende a través de complejas dinámicas que se establecen entre los actores que lo ejercen o que se resisten al mismo. “Lo que emerge de la narración es (...) una enredada maraña de burocracia y confusión con rivalidades personales y jerarquías, problemas de presupuesto y asuntos de protocolo que impiden que los diferentes departamentos trabajen juntos de manera efectiva.” (Fuggle, 2014: 149). Lo que la autora detecta, sin explicitarlo, es un problema comunicativo urbano ligado, estrechamente, a las dinámicas de poder existentes en el seno de las instituciones públicas, pero también fuera de las mismas.

Caellas (2014: 165) sostiene que “el problema con las drogas o la guerra contra las drogas es el tema transversal que recorre las cinco temporadas de *The Wire* (...). El análisis de cómo funciona la policía, la economía, la política, la escuela y la prensa se ve condicionado en gran parte por la relación que se establece con las sustancias prohibidas.”. Caellas construye así un nexo de unión directa entre la industria ilegal de las drogas y el funcionamiento de las instituciones públicas y el entramado de dinámicas de poder urbanas. Ello se hace patente en *The Wire*, pero también en *The Corner*, donde el tráfico y consumo de drogas se sitúan en el centro mismo del relato y en menor medida en *Treme* y *Show me a hero*, como veremos al abordar el análisis de las obras.

Las tres instituciones públicas que analizan de forma pormenorizada *The Wire* y *Treme* son el Ayuntamiento, el departamento de policía y el sistema educativo local. Junto a la influencia del tráfico de drogas en el funcionamiento de las mismas, nos encontramos con la puesta en marcha de políticas centradas en la obtención de estadísticas, como veremos de forma pormenorizada en el análisis de las ficciones. En lo tocante a las políticas policiales, Brandariz (2016: 180) sostiene que “la lógica cuantitativa de rendimientos conduce a que la policía se concentre en la persecución de hecho –e infractores- de fácil descubrimiento o prueba (v.g.r. el tráfico de drogas), en detrimento de otros ilícitos –o infractores- de mayor lesividad, como los delitos de cuello blanco”.

Para del Ama y López Medel (2016: 224), *The Wire* muestra “el fracaso de la educación pública en las zonas urbanas más devastadas de los Estados Unidos.”. Los autores inciden en dicha afirmación al afirmar que “en las escuelas de los distritos devastados, los niños sufren las mismas dinámicas que los grupos marginales que se encuentran en sus barrios.” (del Ama y López Medel, 2016: 224). Al llevar a cabo el análisis prestaremos atención a la conexión del colegio como espacio urbano y como institución con el barrio donde se halla.

Más allá de las instituciones públicas y de los actores que controlan el tráfico de drogas urbano, en estudios previos sobre *The Wire*, se han analizado otros dos actores: las empresas mediáticas y, en menor medida, los actores que dominan las relaciones económicas de la ciudad. En lo tocante a las primeras, Tous-Rovirosa (2016: 109) concluye que *The Wire* analiza

un cambio de modelo periodístico –a peor– en el que prácticamente se dan la mano la llegada de Internet, los recortes, la obsesión por los premios Pulitzer, un recambio generacional de plantilla contraproducente y, sobre todo, una incapacidad de servir a la población, ya que no se tienen las habilidades necesarias para cubrir la información.

Esta visión sobre los media, articulada por Simon en *The Wire*, será matizada, por el mismo autor, en *Treme*, donde un periodista freelance, que trabaja para medios alternativos, investiga la corrupción en el seno de las fuerzas de seguridad, articulando una defensa de los derechos de la ciudadanía. De ahí que sea relevante analizar toda la obra audiovisual de Simon sobre la ciudad, puesto que las principales proposiciones discursivas del autor se desarrollan a lo largo de todo su universo creativo.

En lo tocante a los actores urbanos que dominan las relaciones económicas y por lo tanto las dinámicas de poder, Maroto Calatayud (2016), destaca el complejo entramado de interconexiones y dependencias que se establece entre los actores que ejercen el poder público y los que ejercen el poder privado, en *The Wire*, principalmente, promotores inmobiliarios y líderes de organizaciones criminales.

Este sistema de regulación a través del dinero se presenta como más poderoso que el de la política institucional, que el del estado. Es ahí donde el nexo del dinero atraviesa lo que entendemos generalmente como corrupción: la sustitución de las relaciones de representación política por la lógica del mercado, la capitulación de los poderes públicos frente a los privados. (Maroto Calatayud, 2016: 189).

El autor enfoca su análisis de las relaciones de poder en torno al dinero, como veremos en nuestro análisis, el dinero en las obras de Simon está directamente relacionado ya no sólo con el poder, sino también con el propio espacio urbano. El dinero no sólo garantiza el ejercicio del poder, sino que también permite a los actores implicados en estas dinámicas transformar el tejido urbano, poniendo en marcha procesos como la gentrificación y la terciarización del espacio.

En último lugar, cabe destacar el análisis que lleva a cabo Cigüela Sola (2016), de una característica básica del poder, la capacidad de excluir. Según este autor la exclusión es un elemento fundamental en *The Wire*:

Excluidos es como viven un gran número de los habitantes de Baltimore, especialmente la población de color de los barrios marginales; excluidos vuelven a estar, en este caso por <encarcelamiento>, gran parte de ese grupo marginal, sea por pequeños robos, por violencia o por tráfico; y excluidos acaban también quienes no se someten a la disciplina de las organizaciones, sean policiales, judiciales o políticas, que en este caso son enviados a los sótanos de la Administración o a destinos desagradables que Freamon y McNulty saben bien.

Esta exclusión opera a varios niveles, es, en primer lugar, de índole socio-económica, y se manifiesta a través de la pobreza, la desigualdad o el racismo; en segundo lugar, estaríamos ante una exclusión espacial, al dividirse la ciudad entre barrios marginalizados o ghettificados y barrios centrales o de rentas altas; y en tercer lugar, es preciso señalar una exclusión de la participación, de la toma de decisiones sobre la común, la gestión y construcción de la ciudad. Cigüela Sola (2016: 171) plantea así la existencia de “un mecanismo múltiple de exclusiones y excepciones, que sirve de hilo conductor invisible entre la corrupción de la supraclassa y la degradación de la infraclassa”. La relevancia de las exclusiones en la obra de Simon, no sólo en *The Wire*, es innegable, como abordaremos en el análisis de las mismas.

2.2. LA CONSTRUCCIÓN DE LA CIUDAD

Para García García (2011: 151), la reconstrucción llevada a cabo por Simon y Burns de Baltimore en *The Wire* (a lo que cabría añadir que también en *The Corner*) “supone la aproximación más completa al estudio de una gran ciudad en la ficción televisiva”. El análisis de la ciudad, a través de la visibilización de sus espacios, así como de sus conflictos y de los diferentes actores que la habitan, es el eje central del universo creativo de Simon. “*The Wire* habla de una ciudad que quiere cambiar, pero no puede, y Simon nos lo muestra a través de un discurso realista que, como no puede ser de otra manera, queda suspendido sin verdadero cierre.” (García García, 2011: 157). La lucha que se establece entre los actores que intentan poner en marcha cambios en el funcionamiento de la ciudad y los actores o instituciones que rechazan dichos cambios, se encuentra, no sólo en el centro de las obras que analizaremos, sino también en la propia concepción que tiene Simon de la ciudad, como espacio de convivencia y conflicto.

Precisamente, para de Felipe (2016: 118), *The Wire*, al igual que otra obra fundamental de la tercera edad de oro televisiva, *The Shield* (2002-2008) de Shawn Ryan, se centra en analizar “ese complejo tablero de juego (sucio) que es la desestructurada ciudad posmoderna, territorio antiutópico por excelencia”. Por su parte, Carrión (2011), aborda la reconstrucción urbana que lleva a cabo *The Wire*, a través de la contraposición del funcionamiento de las instituciones al de la calle, las dinámicas de poder de los actores que ejercen el mismo al mundo de la vida de la ciudadanía. “La escuela, la policía, las instituciones políticas y judiciales o el diario son instituciones paralizadas por la ley, la inoperancia, la crisis económica, los reglamentos o los presupuestos; la calle, en cambio, es un laboratorio donde constantemente se dan soluciones a los nuevos problemas. Cada vez más ingeniosas y más despiadadas.” (Carrión, 2011: 191). Lo cierto es que tanto los actores que ejercen el poder como los que carecen del mismo forman parte de la ciudad y por lo tanto de su transformación y construcción. A pesar de la parálisis que denuncia Carrión, las dinámicas de poder que

se establecen entre los actores políticos y los poderes privados, marcan las grandes transformaciones del sistema económico, político y social, así como el propio espacio de la ciudad, como veremos al abordar el análisis. Mientras que las personas que habitan las calles buscan formas de sobrevivir y resistirse a las estrategias de los actores que ejercen el poder en el sistema urbano.

Carrión (2011: 186) sostiene que *The Wire* reconstruye la ciudad de Baltimore a través de “una progresiva expansión espacial desde la esquina (como unidad mínima urbana) hasta el conjunto de la ciudad (como intersección en el mapa arterial de los Estados Unidos)”. Esta forma de deconstrucción, reconstrucción y análisis del espacio urbano en general y del espacio público en particular, será fundamental a lo largo de toda la obra de Simon, comenzando a ser aplicada no en *The Wire*, sino en su primera obra, *The Corner*, que traza un análisis pormenorizado del funcionamiento de las esquinas. Desde los espacios públicos habitados y recorridos por la ciudadanía a diario (esquinas, calles, plazas), hasta los edificios públicos donde se hayan las instituciones (City Hall, dependencias del departamento de policía, colegios), la obra de Simon reconstruye la ciudad, prestando especial atención al espacio público, que pertenece a la ciudadanía. De hecho, a la hora de analizar *Treme*, Carrión sostiene que “algunas de las escenas más importantes empujéncen al personaje y engrandecen una topografía arrasada” (2011: 197). En su multiplicidad de voces y discursos, la obra de Simon reconstruye la ciudad, no a través de un grupo reducido de personajes, sino a través de la expansión de su campo de análisis. “*The Wire* pone rostro y biografía a la multiplicidad de la ciudad. No reduce la complejidad mediante la simplificación: no cae en la reducción de un protagonista o de una familia.” (Carrión, 2011: 193). Así, este autor apunta, sin mentarla, la importancia de la comunicación, puesto que es clave a la hora de entender cómo esta multiplicidad de actores habita la ciudad y ocupan y se apropian de los espacios públicos. La obra de Simon “expande redes; superpone estratos; llena los vacíos de sentidos de la trama urbana; propone centros posibles para, tras la elipsis, pulverizarlos.” (Carrión, 2011: 193).

A lo que sí hace referencia explícita este autor es a la noción de comunidad. Para él, en la Baltimore que deconstruye *The Wire* existen seis comunidades: The Law (policía, fiscalía y judicatura), The Street (las personas que habitan en el ghetto o hacen negocios en el mismo), The Hall (los políticos), The Port (los trabajadores del puerto y los criminales de la banda de El Griego) y The School (profesores y alumnos). Estas seis comunidades a su vez, habitan cada una de ellas un espacio urbano, ya sea el ghetto, el City Hall o el puerto (Carrión, 2011: 190). De esta forma, Carrión establece una relación directa entre la comunidad y el espacio urbano, y la capacidad de la misma en influir en la construcción de la ciudad. El problema que encontramos es que al no abordar las dinámicas comunicativas explícitamente, deshecha un aspecto fundamental para entender la comunidad. Viendo *The Wire* es difícil entender que el capo de la droga Stringer Bell forme parte de la misma comunidad que el adicto a la droga e informante de la policía Bubbles. O que los trabajadores del puerto compartan un sentimiento y unas relaciones comunitarias con la organización de El Griego, la cual carece, de forma premeditada, de cualquier tipo de raíces locales.

Finalmente, y como apuntábamos con anterioridad, cabe señalar que la exclusión influye en la propia transformación del tejido urbano. Cigüela Sola sostiene que *The Wire*, y como abordaremos en el análisis, el resto de obras de Simon, “nos enseña que esa degradación y pobreza que no vemos no ha desaparecido, sino que ha sido estratégicamente desplazada y ocultada, a costa de muchos, a favor de otros pocos y

ante la indiferencia de la mayor parte.” (Cigüela Sola, 2016: 172). Por ello el análisis espacial que lleva a cabo Simon de la ciudad postindustrial es tan relevante, ya que está directamente asociado a las dinámicas de poder y comunicación urbanas y al mundo de la vida de las personas que habitan la ciudad. De ahí que la ciudad, el poder y la comunicación sean los tres conceptos sobre los que se articula este trabajo, tanto a nivel teórico como analítico.



3. MARCO HIPOTÉTICO

3.1. HIPÓTESIS 1: UN ESTUDIO URBANO

La obra audiovisual de David Simon constituye un amplio estudio urbano sobre la ciudad postindustrial en la sociedad de consumo y en un mundo globalizado. Un estudio urbano cimentado en el análisis de las instituciones, las dinámicas de poder y comunicación que se establecen entre los actores urbanos, ya ejerzan o no el poder, los conflictos que dichas dinámicas generan, las transformaciones del espacio urbano y los principales problemas de las ciudades en el estadio actual del sistema capitalista.

Hablando de *The Wire*, el propio Simon escribió, contundente, que “es una serie que versa sobre la Ciudad”. La Ciudad en mayúsculas, la ciudad como espacio de convivencia y conflicto. *The Wire* en particular, pero también el resto de sus obras situadas en el espacio urbano, “versa sobre la manera como estamos viviendo en Occidente el nuevo milenio, a saber, como una especie urbanita compacta que comparte una sensación de amor, de sobrecogimiento y de miedo ante lo que hemos producido no sólo en Baltimore, St. Louis o Chicago, sino también en Manchester, Ámsterdam o Ciudad de México.” (Simon, 2014: 12-13). Simon sienta así, los objetivos de su estudio sobre la ciudad global (Sassen, 1993) de nuestros días.

Para llevar a cabo dicho estudio urbano, el autor comenzó analizando, a través de la ficción, la ciudad de Baltimore. Lo hizo en *The Corner*, que adaptaba su propia obra de no ficción homónima y, posteriormente, en *The Wire*. Para aproximarse a la realidad de la ciudad global, Simon estudió, en primer lugar, su propia ciudad, Baltimore, la misma en la que vivía y trabajaba, sobre la cual informó durante toda su carrera como periodista en el *Baltimore Sun*, medio de referencia urbano. Posteriormente, abordó, en *Treme*, el análisis de New Orleans, una ciudad, a priori, geográfica y económicamente muy diferente a Baltimore. Lo hizo a raíz de la catástrofe del Katrina, mostrando la transformación de la ciudad y del mundo de la vida de sus habitantes, así como el papel jugado por las instituciones y los principales actores del sistema económico. Tras New Orleans, Simon regresó, con *Show me a hero*, a la Costa Este de Estados Unidos, a una ciudad, esta vez sí, similar a Baltimore, Yonkers, otra urbe secundaria, situada en la periferia de New York City. En esta obra siguió explorando las dinámicas económicas, de poder y comunicativas de la ciudad, así como el funcionamiento del sistema político municipal o la disolución de la comunidad como organización social.

Este trabajo pretende constatar que, en efecto, Simon está construyendo a través de su universo creativo audiovisual un estudio sobre la Ciudad, en mayúsculas. Sobre los actores que ejercen el poder en nuestras ciudades globales, pero también sobre los actores que no lo ejercen, sobre la ciudadanía que las habita y que vive día a día con los

problemas que acucian al espacio urbano, en un momento de profundos cambios en el modelo económico y laboral de las democracias representativas occidentales, pero también de las políticas públicas y los servicios sociales de las mismas.

3.2. HIPÓTESIS 2. RESISTENCIA: UNA CRÍTICA DENTRO DEL SISTEMA

El estudio urbano que lleva a cabo Simon, lo conduce a elaborar una crítica al sistema de poder (económico, político...), a las instituciones de las democracias representativas y a las dinámicas que se establecen entre los actores que ejercen el poder a escala urbana, ya sean públicos o privados. Hablando de *The Wire*, Simon sostiene que los relatos que conformaron la misma no “ahorran críticas a las fuerzas del orden, al sistema educativo, a la política ni al periodismo estadounidenses. Pero al menos abordan a la ciudad honestamente y están escritas con un afecto de conciudadanos” (Simon, 2014: 45-46). Todo ello es aplicable a la totalidad de la obra de Simon. Tanto sus cuatro ficciones urbanas como la miniserie bélica *Generation Kill*, construyen discursos críticos con el status-quo y la hegemonía imperante en nuestras sociedades.

Ello nos conduce a sostener que **las ficciones audiovisuales sobre la ciudad, creadas, escritas y producidas por David Simon, en colaboración con otros autores, son obras de resistencia creadas dentro del sistema, pero que buscan generar cambios en el mismo. Los discursos que las conforman son, en primer lugar, analíticos, en segunda instancia, críticos y en tercera instancia, tienen una vocación transformadora de las instituciones, la sociedad y las ciudades.** No sólo estadounidenses, sino globales, teniendo en cuenta la vocación de universalidad de la que ha hecho gala Simon en diversas ocasiones. “Conviene puntualizar también que las historias son más universales de lo que parecen: sus ecos llegan no sólo a West Baltimore, sino que resuenan también en lugares como East St. Louis, North Filadelfia o South Chicago.” (Simon, 2014: 44). Tras constatar la trascendencia de su obra en otros países, el propio autor apuntó que “parece que estas historias se dan asimismo en ciudades que los guionistas no contemplamos cuando nosotros iniciamos este viaje. Tal vez Baltimore no contenga más mierda que esos otros sitios.” (Simon, 2014: 44). Así, el universo creativo de Simon no produce cuatro visiones críticas de la vida en tres ciudades estadounidenses, sino que sus ficciones constituyen un amplio estudio urbano, con voluntad crítica y de resistencia y con vocación transformadora, desde una perspectiva humanista de la vida y la sociedad.

3.2.1. Audiencia/ciudadanía crítica

Estas obras han sido producidas, emitidas, distribuidas y comercializadas por una multinacional, la Home Box Office (HBO), que forma parte de uno de los grandes conglomerados mediáticos del mundo, Time Warner Inc. Se han generado, por lo tanto, en las entrañas del sistema capitalista global. ¿Cómo pueden, por lo tanto, estar conformadas por discursos críticos sobre el funcionamiento del mismo? Discursos, como sostiene la hipótesis principal, que no sólo aspiran a denunciar los fallos sistémicos y la repercusión de los mismos en la vida de las personas, sino que además fomentan la transformación del sistema y la participación de la ciudadanía. Simon (2014: 23) sostiene que “la disolución entre constructo publicitario y cadena televisiva

fue el predicado clave para la maduración política de la ficción televisada.”. Simon sitúa, por lo tanto, la explicación en el cambio del sistema de producción de ficciones televisivas. HBO es una cadena de cable que no depende de los anunciantes, es decir, de otros grandes actores que ejercen el poder a escala global, sino que depende de sus suscriptores, de que haya suficientes personas dispuestas a pagar por ver sus contenidos.

Suscribirse a un canal de cable requiere un compromiso. Por una parte, la persona se compromete a financiar, con su propio dinero, al canal; por otra, la cadena se compromete a ofrecerle a dicha persona contenidos de su interés. La obra audiovisual de David Simon establece ese compromiso con una audiencia/ciudadanía crítica. Por eso el autor pronunció “Fuck the casual viewer”, el tipo de espectador-ciudadano al que se dirige Simon es una persona capaz de comprometerse narrativa y discursivamente con el relato, verlo hasta el final, reflexionar sobre el mismo y sacar sus propias conclusiones. Simon busca, con sus discursos, generar debates en el seno de la opinión pública, que conduzcan a procesos transformadores, puestos en marcha desde la propia ciudadanía. Sus ficciones tienen como objetivo “decirles a los telespectadores que son un pueblo des-emancipado, que los procesos tendentes a enderezar la situación se han enmohecido y que nadie –ciertamente no nuestros medios de comunicación de masas- parece estar dispuesto a hacer sonar ninguna alarma” (Simon, 2014: 23).

Teniendo en cuenta todo esto, la presente investigación parte de la hipótesis de que **la obra audiovisual de Simon sobre la ciudad, busca generar una transformación de los sistemas social, político, económico y cultural, a través del fomento de una audiencia/ciudadanía crítica**. Al analizar las dinámicas de poder y comunicación urbanas, así como los problemas o los espacios de la ciudad, Simon y el resto de escritores de sus obras, pretenden cuestionar el pensamiento hegemónico y generar debates en el seno de la opinión pública, que puedan dar lugar a procesos transformadores. Uno de los grandes problemas del sistema televisivo de masas es que los canales “quieren masas consumidoras, no interlocutoras.” (Rincón, 2006: 172). Hasta la llegada de la tercera edad de oro televisiva, la televisión, como medio de comunicación de masas hegemónico, ha tenido como único objetivo vender, “y, por lo tanto, se ha emitido poca programación –y pocas cosas en forma de teleseries- que pudiera interferir con la misión de tranquilizar a los telespectadores respecto de su estatus, divinamente conferido, de consumidores agradecidos.” (Simon, 2014: 10). Ello no quiere decir que HBO no venda las series de Simon, sino que su modelo de negocio consiste en vender únicamente su programación. De tal forma que al construir obras de ficción críticas se busca llegar a un espectador/ciudadano crítico, dispuesto a pagar por la información, el análisis y las propuestas y proposiciones sobre las que se sustentan las obras.

3.3. HIPÓTESIS 3: PROBLEMAS COMUNICATIVOS

La incomunicación urbana está en el centro de los problemas de la ciudad. Además de analizar las relaciones económicas y las dinámicas de poder, es importante, a la hora de abordar un estudio urbano, prestar especial atención a las dinámicas comunicativas urbanas. En las actuales democracias representativas occidentales, la capacidad de la ciudadanía de entablar relaciones comunicativas con los poderes públicos es reducida, como consecuencia del funcionamiento de las instituciones. La obra audiovisual de David Simon analiza dicho problema, así como los conflictos que se generan como

consecuencia de la falta de comunicación y de la disolución de la comunidad en las ciudades globales, cada día más fragmentadas económica, espacial, social y comunicativamente.

El autor sostiene que “la sugerencia de Margaret Thatcher de que no existe sociedad más allá del individuo y su familia, habla muy a las claras de su desprecio –a finales del XX- del ideal de un Estado-nación que ofrezca a los ciudadanos algo que se aproxime a cierto sentido de la vida en común.” (Simon, 2014: 16). Frente a esta deriva, **la obra audiovisual de Simon propone una reivindicación del papel de la comunicación y la comunidad en la solución de los problemas urbanos, así como en la gestión de lo común. En su universo creativo la posibilidad de establecer dinámicas comunicativas entre actores facilita la generación de consensos.** En las obras objeto de estudio, la comunidad aparece estrechamente ligada al mundo de la vida de las personas, a su necesidad de sentir que forman parte de un grupo, pero también a los espacios urbanos donde los miembros de las comunidades conviven.

3.3.1. Dar voz a las personas invisibilizadas

Finalmente y como consecuencia de la hipótesis que acabamos de plantear, la presente tesis doctoral parte de la base de que la obra de Simon tiene como uno de sus objetivos dar voz a las personas invisibilizadas por el sistema y que se encuentran en situación de exclusión social. Simon no lleva a cabo esta operación a través de la usurpación de esas voces, sino desde el reconocimiento de que no son la suya. En sus obras se visibiliza a los actores que los discursos mediáticos masivos, sean periodísticos o de ficción, han obviado tradicionalmente. “Una cosa es servir de eco a las voces de estibadores, drogadictos, detectives y camellos, y otra muy distinta pretender que estas voces sean las nuestras.” (Simon, 2014: 20).

Las obras objeto de estudio no se apropian de las voces de las personas en situación de exclusión, sino que a través de la ficcionalización de dichas voces, experiencias y mundos de la vida, buscan visibilizar a esas personas y facilitar, dentro de los límites de la ficción, una cierta autorrepresentación de las mismas. Por eso el diálogo entre hechos reales y relato ficcional es tan intenso en el universo creativo de Simon, como intentaremos mostrar a lo largo del proceso de análisis de las obras.

Además de analizar las dinámicas de poder y las relaciones económicas que articulan el funcionamiento del espacio urbano, **las obras de David Simon persiguen retratar el mundo de la vida de los actores que no ejercen el poder. Así, al visibilizar tanto los discursos de los actores que ejercen el poder, como los de los que carecen del mismo, puede llevar a cabo una reconstrucción de las ciudades postindustriales, a partir de una pluralidad de voces distintas y, a menudo, en situación de conflicto.**

4. METODOLOGÍA

4.1. OBJETO DE ESTUDIO: LAS FICCIONES URBANAS DE DAVID SIMON

David Simon ha ejercido de creador y showrunner, y por lo tanto autor, de cinco obras audiovisuales, desde que en el año 2000 se estrenara, en el canal de televisión por cable Home Box Office (HBO), la primera de ellas, la miniserie *The Corner* y hasta la fecha de publicación de la presente tesis doctoral. En otoño de 2017 está previsto que HBO emita el nuevo relato audiovisual de Simon, *The Deuce*, sobre el auge de la industria pornográfica en la década de los 70, ambientada en la ciudad de New York.

Las cinco obras que conforman el universo creativo y discursivo de Simon, por ahora, son las miniseries *The Corner*, *Generation Kill* y *Show me a hero* y las series *The Wire* y *Treme*. De estas cinco ficciones, se han seleccionado cuatro para ser analizadas, descartándose únicamente el drama bélico *Generation Kill*. Esta selección se ha llevado a cabo en función de las hipótesis de la investigación. Mientras *The Corner*, *The Wire*, *Treme* y *Show me a hero* son cuatro relatos urbanos, centrados en las dinámicas de poder y comunicación que construyen la ciudad y en los problemas de la misma, *Generation Kill* es una obra que transcurre en Afganistán durante la invasión estadounidense de dicho país. Aunque está dentro de la acotación temporal que se ha llevado a cabo, su género, temática, espacio narrativo y objetivos justifican que no se incluya en el presente trabajo, puesto que el mismo está centrado en el estudio de la ciudad, que lleva a cabo David Simon a lo largo de su obra audiovisual.

Se analizarán, por lo tanto, las cuatro ficciones sobre la ciudad que Simon ha creado, escrito y producido. Se ha renunciado a elaborar una muestra de episodios por la serialidad y continuidad narrativa que presentan las obras objeto de estudio. Como consecuencia de ello, se ha llevado a cabo el análisis de la totalidad de los episodios que componen las ficciones televisivas seleccionadas. *The Corner* está conformada por seis capítulos; *The Wire*, por sesenta episodios, divididos en cinco temporadas (trece la primera, doce la segunda, doce la tercera, trece la cuarta y diez la última); *Treme*, está compuesta por treinta y seis capítulos, separados en cuatro entregas (diez la primera, once la segunda, diez la tercera y cinco la cuarta); y *Show me a hero* está dividida en seis episodios. En total la muestra de análisis está compuesta, por lo tanto, por ciento ocho episodios de en torno a una hora de duración.

El análisis del discurso se ha llevado a cabo a partir del visionado de los episodios en versión original y con subtítulos en el idioma original de la obra, el inglés, como apoyo para facilitar la transcripción de los discursos verbales. Las obras han sido consultadas a través de sus ediciones en DVD, si bien en la actualidad el servicio de streaming HBO

España (<https://es.hboespana.com>), permite el visionado de las mismas, a excepción de *The Corner*, que nunca ha sido emitida o comercializada en el estado español.

4.2. OBJETIVOS DEL ESTUDIO

Como hemos señalado en el estado de la cuestión, en la última década se ha escrito, tanto a nivel periodístico como académico sobre *The Wire*, poniendo en valor sus múltiples virtudes como panorámica de la vida urbana. Este trabajo parte, por lo tanto, de ese bagaje académico. A partir del mismo, así como del análisis que se llevará a cabo de todas las obras, se intentará observar el papel de *The Wire* dentro del universo creativo y discursivo del autor.

Así pues, esta tesis doctoral parte de la constatación, a través de la documentación, de que mientras *The Wire* ha sido objeto de estudio desde diversas perspectivas, el resto de la obra de David Simon no ha sido analizada de forma pormenorizada. Por ello, y sin negar el papel central que juega dicha ficción en el universo creativo y discursivo del autor, se pretende abordar el mismo en su totalidad, demostrando la coherencia de su universo a la hora de construir un estudio crítico de la ciudad.

Dicho estudio urbano, se lleva a cabo a través de relatos de ficción. Esta tesis doctoral quiere reivindicar el papel que pueden jugar las ficciones audiovisuales como herramientas de cambio social, como constructoras de discursos transformadores de la realidad. En la era global, el consumo de la cultura ha roto las barreras de los Estados-nación, de tal forma que un discurso creado en un lugar del mundo, puede ser consumido de forma inmediata en otro sitio a miles de kilómetros de distancia. Tras el inicio de la tercera edad de oro de la televisión, las series se han convertido en un producto cultural fundamental para entender el mundo en el que vivimos. De ahí la pertinencia de estudiar los discursos que producen las ficciones televisivas.

A través del análisis del universo audiovisual de David Simon, queremos poner en valor a las ficciones televisivas como arte, pero también como herramienta de crítica social, dejando atrás su concepción de mero entretenimiento para una ciudadanía reducida a masas consumidoras.

Por otra parte, se pretende reflexionar sobre los procesos de transformación del espacio urbano, dentro de la ciudad postindustrial. A través de las obras objeto de estudio, se busca observar cómo las ciudades avanzan hacia una fragmentación cada vez más marcada entre espacios centrales y ghettos, entre barrios habitados por personas con rentas altas y barrios empobrecidos. A la vez que se producen procesos de terciarización, reurbanización, ghettificación y gentrificación de los espacios urbanos.

Estas formas de deconstrucción, reconstrucción y construcción de las ciudades globales, producen efectos inmediatos en el mundo de la vida de las personas que habitan la ciudad y guardan una estrecha relación con las dinámicas de poder y comunicación (o incomunicación) urbanas, así como con algunos de los principales problemas de nuestras ciudades: desigualdad económica, exclusión social, segregación, racismo, disolución de la

comunidad, efecto expulsión de la población con menores rentas, pérdida de identidad, desaparición de la cultura urbana...

Los conflictos urbanos no son, en sí mismos, un problema de la ciudad, sino que son la manifestación de otros problemas existentes en la misma. Ya sean de tipo económico, social, político, de poder o comunicativo. Partiendo de esta base, se intentará abordar el conflicto como un canal que puede propiciar el establecimiento de dinámicas comunicativas donde no las había y facilitar la construcción de consensos entre diversos actores urbanos. A través del análisis de los conflictos, se visibilizarán las estrategias y tácticas de los actores y cómo alteran y condicionan dichos conflictos la construcción de la ciudad y la configuración del espacio público, así como el mundo de la vida de las personas y las comunidades que habitan las urbes.

En último lugar, se buscará construir una cartografía de las ciudades en la sociedad postindustrial y global, aprovechando el hecho de que las obras objeto de estudio están rodadas en los lugares que reconstruyen. A través del mapeo que realizan dichas series se pueden observar los diversos espacios urbanos, así como las dinámicas de comunicación y poder que los articulan. A partir de esta labor, se busca reivindicar el papel del espacio público como elemento central de la vida urbana, generador de comunicación y lugar de encuentro entre los miembros de la comunidad. El abandono del espacio público, su sustitución por propiedades privadas o su ocupación por intereses ajenos a los de la comunidad, dificulta el establecimiento de dinámicas comunicativas y repercute negativamente en los problemas urbanos.

4.3. EL ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO

Teniendo en cuenta las hipótesis de partida, así como el objeto de estudio y los objetivos del mismo, se ha optado por abordar el análisis de las obras desde el ámbito del discurso. Las ficciones televisivas de David Simon están conformadas por los discursos de los personajes que protagonizan los relatos. Dichos discursos componen, a su vez, el discurso de sus autores. La relevancia del discurso como objeto de análisis radica, como sostiene Jäger (2003: 69) en el hecho de que “los discursos ejercen el poder porque transportan un saber con el que se nutre la conciencia colectiva e individual. Este conocimiento emergente es la base de la acción individual y colectiva, así como el fundamento de la acción formativa que moldea la realidad.”

Por ello, para abordar el análisis se ha optado por realizar un análisis crítico del discurso, puesto que el mismo “se ocupa, o debería ocuparse, de los dos aspectos: del discurso como instrumento de poder y de control, y también del discurso como instrumento de la construcción social de la realidad.” (Leeuwen, citado por Wodak, 2003: 28).

Según Meyer (2003: 44), Van Dijk considera la teoría del análisis crítico del discurso no como “la clásica relación entre hipótesis causales, sino más bien como un marco que sistematiza los fenómenos de la realidad social.” La obra de Simon no establece explicaciones causales a los problemas urbanos, sino que pretende, precisamente, ser un

marco donde dichos problemas urbanos intrincados en los sistemas social, económico y político urbanos puedan ser sistematizados. Además:

Su triada focal se reparte entre el discurso, la cognición y la sociedad. Van Dijk define el discurso como acontecimiento comunicativo, e incluye en él la interacción conversacional, el texto escrito y también los gestos asociados, la mímica, la disposición tipográfica, las imágenes y cualquier otra dimensión semiótica o multimedia del significado. (Meyer, 2003: 44).

Las nociones de Van Dijk nos permiten, en primer lugar, establecer la relación existente entre el discurso y el sistema social; en segundo lugar, hacer hincapié en su naturaleza comunicativa; y en tercero, articular algunas de las formas en las que el discurso se transmite, prestando especial interés, en nuestro caso, a la interacción conversacional que tiene lugar entre los diversos actores que pueblan las ciudades reconstruidas por las obras objeto de estudio.

Las concepciones del discurso de Leeuwen y Van Dijk se complementan la una a la otra y nos permiten observar la conveniencia de efectuar un análisis crítico del discurso de las obras objeto de estudio. Mientras Leeuwen apunta hacia la estrecha relación existente entre discurso y poder, Van Dijk señala el aspecto comunicativo del discurso. Poder y comunicación son, pues, dos conceptos fundamentales en el proceso de producción, transmisión y recepción de los discursos. A su vez, ambos autores, hacen hincapié en la relevancia social de la actividad discursiva, en la capacidad que tienen los discursos de transformar la sociedad y, como consecuencia de ello, influir en la propia construcción de la ciudad.

Teniendo en cuenta lo expuesto, se ha optado por diseñar una ficha de análisis a partir de las nociones de Leeuwen y Van Dijk, así como del estudio interdisciplinario de las noticias y el discurso (Van Dijk, 1993: cap 5) diseñado por éste último y que hace hincapié en las proposiciones que subyacen en los discursos. Por otra parte, se ha tenido en cuenta las disertaciones de Michel de Certeau (2006) sobre las estrategias y tácticas que desenvuelven los diversos actores, ejerzan o no el poder. Dichas estrategias y tácticas se llevan a cabo a través de la producción de discursos, de la puesta en marcha de acciones y del establecimiento de relaciones de poder y comunicación con otros actores.

A partir de estos puntales, así como de los que se expondrán a lo largo del marco teórico, se ha desarrollado la siguiente ficha de análisis, de cara a facilitar el análisis y la sistematización del contenido de las ficciones televisivas y comprobar las hipótesis de partida:

Serie:

Temporada:

Episodio:

Actor 1:

Estrategia o táctica:

Proposiciones discursivas:

Imágenes:

Conflicto 1

Actores implicados:

Proposiciones discursivas:

Imágenes:

Espacio urbano 1:

Relación de los actores con los espacios:

Proposiciones discursivas en torno al espacio:

Imágenes:

Problema urbano 1:

Actores relacionados y sus proposiciones discursivas:

Conflictos relacionados:

Espacios donde tienen lugar:

Imágenes:

Teniendo en cuenta la estructura de la ficha de análisis, se ha optado por articular los análisis de las obras de forma mimética, dividiéndolos en cuatro apartados: actores, estrategias, tácticas y discursos; conflictos; espacios urbanos; y problemas urbanos. Se elaborará un informe de análisis sobre *The Corner*, uno para cada temporada de *The Wire*, otro en torno a *Treme* y, finalmente, uno sobre *Show me a hero*. La decisión de dividir el análisis de *The Wire* por temporadas, responde a la propia naturaleza de la serie como obra por tomos, en la que cada tomo introduce espacios, conflictos y problemas nuevos que complementan a los analizados con anterioridad. En cambio, en *Treme*, se puede detectar una continuidad narrativa y discursiva de mayor intensidad a lo largo de sus cuatro temporadas, puesto que los personajes centrales no varían, ni los conflictos que mantienen en su vida diaria, ni los espacios urbanos que recorren y habitan, ni, tampoco, los principales problemas urbanos que se visibilizan y analizan.

En los ocho análisis se abordarán los elementos centrales de cada uno de los relatos televisivos. De tal forma que se describirán, interpretarán e interrelacionarán, a partir del ACD, los discursos, estrategias, tácticas, conflictos, espacios y problemas urbanos que faciliten la constatación de la validez, o no, de las hipótesis de la investigación. La presente tesis doctoral no pretende llevar a cabo un análisis de tipo semiótico; un estudio sobre la puesta en escena o sobre el aspecto visual de las obras; analizar los mecanismos narrativos; reflexionar sobre la estética de las obras objeto de estudio; generar un análisis de audiencias; o estudiar la influencia de las ficciones de David Simon en otras series de la tercera edad de oro de la televisión. Teniendo en cuenta las hipótesis de partida, se considera que el análisis crítico del discurso y la descripción e interpretación de dichos discursos, es el enfoque adecuado para abordar el análisis e indagar en la validez, o no, de las hipótesis.



5. MARCO TEÓRICO

La presente tesis doctoral articula sus hipótesis de estudio en torno al análisis de la ciudad postindustrial, a través de las obras audiovisuales de David Simon. Mediante la descripción e interpretación de los discursos generados en las mismas, se persigue escrutar las dinámicas de poder y comunicación urbanas, así como los procesos de ocupación y transformación del espacio público en particular y de la ciudad en general. Por ello, este capítulo se articulará en torno al desarrollo teórico de los principales conceptos tratados a lo largo del trabajo. Teniendo en cuenta el estado de la cuestión, las hipótesis y la metodología, se ha optado por agrupar dichos conceptos en cuatro grandes bloques: poder, ciudad, comunicación y ficción televisiva.

5.1. EN TORNO AL PODER

5.1.1. El poder

5.1.1.1. El poder como dominación

El concepto de poder ha sido un elemento central en las investigaciones en ciencias sociales en el último siglo. Para Manuel Castells (1976: 309) el poder es “la capacidad de una clase social para realizar sus intereses objetivos específicos a expensas de las otras”, de llevar a cabo la voluntad propia mediante la dominación de los otros. La capacidad de dominación sería una característica fundamental del poder:

Entre cada punto del cuerpo social, entre un hombre y una mujer, en una familia, entre un maestro y su alumno, entre el que sabe y el que no sabe, pasan relaciones de poder que no son la proyección pura y simple del gran poder del soberano sobre los individuos; son más bien el suelo movedizo y concreto sobre el que ese poder se incardina, las condiciones de posibilidad de su funcionamiento. (...) Para que el Estado funcione como funciona es necesario que haya del hombre a la mujer o del adulto al niño relaciones de dominación bien específicas que tienen su configuración propia y su relativa autonomía” (Foucault, 1978: 157)

Ya en el S.XIX, James Mill (1997: 28-29) afirmaba que el poder “en su sentido más apropiado, significa seguridad acerca de la conformidad entre la voluntad de una persona y los actos de otros hombres.”. Mill ponía de esta forma el foco sobre la dimensión social, o humana, del poder. El mismo se ejerce en relación con otras personas, con otros actores. Tanto Mill, como Foucault o Castells, plantean, a través de la idea de dominación, que el poder funciona a través de dinámicas en las que interactúan varios agentes. Para Arendt:

Allí donde los hombres actúan conjuntamente se genera poder y puesto que el actuar conjuntamente sucede esencialmente en el espacio político el poder potencial inherente a todos los asuntos humanos se ha traducido en un espacio dominado por la violencia. De ahí que parezca que poder y violencia son lo mismo. (Arendt, 1997: 94).

Sin embargo, como puntualiza Foucault (2001: 97), las acciones que se desenvuelven desde el ejercicio del poder “no obedecen a la forma única de lo prohibido y el castigo, sino que tienen formas múltiples.”. De hecho, las relaciones de dominación sólo son un tipo de relaciones que se dan dentro de las dinámicas de poder, del combate entre diversas estrategias y entre estrategias y tácticas. El entrecruzamiento de las mismas

dibuja hechos generales de dominación, que esta dominación se organiza como estrategia más o menos coherente y unitaria; que los procedimientos dispersos, heteromorfos y locales del poder son reajustados, reforzados y transformados por esas estrategias globales, y todo ello con numerosos fenómenos de inercia, desfases y resistencias; que no hay que plantearse un hecho primero y masivo de dominación (una estructura binaria con, por un lado, los <dominantes> y, por otro, los <dominados>, sino más bien una producción multiforme de relaciones de dominio que son parcialmente integrables en estrategias de conjunto (Foucault, 2001: 97-98)

Rechazar la correspondencia directa entre poder y dominación es uno de los elementos centrales en la genealogía del poder que elaboró Foucault a lo largo de su obra. Así como su rechazo a identificar al poder con acciones destructivas o prohibitivas, o reducirlo al mero uso de la violencia. “La prohibición, el rechazo, lejos de ser las formas esenciales que adopta el poder, no son sino sus límites extremos. Las relaciones de poder son por encima de todo productivas.” (Foucault, 2001: 166). De esta forma el autor pone en relación los procesos de dominación con las relaciones económicas y productivas, generalmente desiguales en nuestras sociedades. Ambas forman parte de las dinámicas de poder. “El poder se construye y funciona a partir de poderes, de multitud de cuestiones y de efectos de poder. Es este dominio complejo el que hay que estudiar. Esto no quiere decir que el poder es independiente, y que se podría descifrar sin tener en cuenta el proceso económico y las relaciones de producción.” (Foucault, 1978: 158).

5.1.1.2. El poder como constructor de la realidad

Galán (2007: 60) parte de la base de que “el poder de matar y de dar nombres es el mismo. Quien lo detenta impone la realidad: la última palabra”. El poder establece qué es real y qué no lo es, qué es posible y qué no, qué es lo adecuado, lo aceptable socialmente y qué es censurable. El poder trastoca irremediabilmente el imaginario colectivo, la opinión pública, el espacio urbano y el sistema social. “Comandar el amplificador por donde pasan los signos: eso es el poder y bajo él vivimos.” (Galán, 2007: 40). El poder construye la realidad. Esta característica básica del poder, permite ampliar el foco sobre el mismo, analizándolo más allá del concepto de dominación.

Según Terán (en Foucault, 1983: 37) “la indagación no debe dirigirse tanto hacia el porqué sino hacia el cómo del poder: cómo opera, qué mecanismos produce, de qué modo actúa concretamente, cómo se ejerce”. Estaríamos ante una concepción del poder en

positivo, “no sólo como represor sino fundamentalmente como productor” (1983: 37). “Si el poder es fuerte, es debido a que produce efectos positivos a nivel del deseo (...) y también al nivel del saber. El poder, lejos de estorbar al saber, lo produce” (1983: 38). Para Terán “el poder no debe ser entonces comprendido bajo un signo jurídico, puesto que se deja analogizar por un modelo tecnológico y definir en términos de táctica y estrategia” (1983: 38). “La prohibición, el rechazo, lejos de ser las formas esenciales que adopta el poder, no son sino sus límites extremos. Las relaciones de poder son por encima de todo productivas” (Foucault, 2001: 166). En su producción de la realidad, el poder pretende desarticular la producción de otras realidades que contradigan su estrategia, como sostiene Morey (en Foucault, 2001: 11):

En nuestras sociedades, esta transformación técnica de los individuos, esta producción de lo real, va a recibir un nombre: normalización, la forma moderna de la servidumbre. Normalización es, por supuesto, imperio de lo normal, de la media estadística, de la somnolencia a lo acostumbrado, pero también quiere nombrarse así la preeminencia de la norma en este ámbito, su proliferación cancerígena que recubre y despuebla todos los espacios abiertos de la ley.

Para que el poder pueda desarrollarse como tal, para que las situaciones de dominio que produce tengan lugar y su construcción de la realidad sea hegemónica socialmente, necesita irremediamente a la comunicación, puesto que como señaló Michel Foucault (citado por Rodríguez Borges, 2008: 106) “el poder no es más que un tipo particular de relaciones entre individuos”. Las relaciones comunicativas juegan un papel fundamental a la hora de construir la realidad. De ahí el interés de los actores que ejercen el poder por controlarlas, dominarlas o invisibilizarlas. Se persigue producir una realidad, imponerla mediante discursos de poder, y de esta forma controlar el proceso comunicativo, puesto que si este tiene como referente una realidad previamente ideada desde el poder, estará marcado desde su génesis. Lo cual no implica que el poder se adueñe de la comunicación, puesto que esta es, en esencia, impredecible, y siempre encontrará vías de subterfugio por las que colarse y escapar del cauce establecido.

Las estrategias urbanas puestas en marcha desde el poder se basan, precisamente, “en presentar una ciudad revitalizada, atractiva y competitiva (...), generar un sentimiento de comunidad y de identificación con la propia ciudad” a lo que habría que añadir “un complejo funcionamiento de las imágenes producidas que funden la realidad material con su valor simbólico” (Benach, 2010: 112-113). Es decir, se busca, desde el poder, moldear comunicativamente la realidad, más que intervenir en ella, dar a entender que se hacen cambios más que hacerlos.

Según Wenceslao Galán, el poder impone la realidad, su realidad, a través de varios mecanismos, por una lado “asigna diagnósticos, palabras que matan en vida, que integran a cada cual en la realidad de su diferencia” (Galán, 2007: 60), que generan división ciudadana y soledad, que en última instancia podrían acabar generando anomia, la cual, según Durkheim (citado por Delgado, 1999: 91) sería “la consecuencia de un desnivel entre las necesidades que experimentan los componentes sociales y la incapacidad que el sistema social podría experimentar a la hora de satisfacerlos”. El resultado que produciría una eventual situación de anomia de la ciudadanía sería la explosión de la misma, una explosión incontrolada, carente de demandas concretas y que podría tornar en violencia desmedida en pos de llenar un vacío indescriptible provocado por el asfixiante control al

que habían sido sometidos desde el poder previamente. Los ciudadanos, sumidos en la anomia, no buscarían la transformación del sistema, o su sustitución por otro, ni siquiera su destrucción sin más, puesto que sumidos en la más profunda de las soledades no actuarían dentro de la sociedad, sino al margen de la misma. Los ciudadanos tornarían así en seres asociales, totalmente indiferentes al devenir de los acontecimientos públicos (Delgado, 1999).

El poder impone su realidad por una segunda vía: lleva a cabo un completo control de todo grupo o ciudadano que se pueda comunicar e interferir en su lugar de poder (Galán, 2007); y en última instancia por una tercera: “comunicando lo que sucede, esto es, limitándola a los sucesos (entendidos estos como acontecimientos planeados de antemano, más que como sucesos, imprevisibles) que pueden comunicarse” (Galán, 2007: 60), sin embargo más que de sucesos comunicables, deberíamos hablar de acontecimientos informativos, aquellos que son dignos de ser informados, de convertirse en noticias y formar parte del flujo informativo alentado desde el poder. Planea aquí, irremediablemente, el proceso de actualización constante en el que el poder sume a la ciudadanía a través de la información.

Sin embargo, no sólo debemos pensar en la actualidad como actualización, es decir, en función de la información, de las empresas mediáticas, de los llamados medios de comunicación de masas, como valor-noticia. La actualidad está a pie de calle, sobrevuela las plazas, interviene en los actos comunicativos que establecemos todos los días, no sólo es una concepción mental mediática, establece lo que es realidad a todos los niveles. Tan importante es lo que las empresas mediáticas establecen como actualidad, como lo que considera el carnicero que nos atiende en la plaza de abastos. La clave reside en que es posible que ambas concepciones de la actualidad sean muy similares. Ahí radica el éxito o fracaso de los diversos poderes (políticos, empresas, medios...) que intentan imponer su visión de la realidad.

El espacio de la actualidad es un territorio en guerra. Hay políticas de producción y actos de sabotaje, estrategias para gestionar o subvertir sus límites, violencias. La realidad es el resultado de una dominación. Pero sus fronteras son invisibles. Si parece infinita no es entonces porque se extienda como el mar, en una constelación de mundos incalculables, sino como el efecto de dos espejos colocados frente a frente. En uno se refleja el ser. En el otro... el poder. (Galán, 2007: 61)

Vivimos, pues, sumidos en el eterno conflicto del y por el poder, con la comunicación como causa, medio y consecuencia. Los diversos poderes dirimen sus diferencias usando a los ciudadanos como peones, y a los intereses de los mismos como armas arrojadizas. Todo por el bien público, en interés del ciudadano. El poder crea mitos y se alimenta de ellos, mientras el espacio de la actualidad torna en “campo de consignas –como los antiguos cuarteles, como las nuevas empresas- en las que se retransmite cada acontecimiento” (Galán, 2007: 62) Y mientras un actor y otro se enfrentan en un conflicto de intereses o representan que lo hacen, todo ello narrado perfectamente por las empresas mediáticas, los ciudadanos observan, reducidos a meros espectadores.

Por ello, desde el poder se persigue, mediante sus estrategias, hacer partícipes a los ciudadanos, a través de identidades, pertenencias y apropiaciones, de las acciones que pone en marcha, sin ello implicar que los ciudadanos puedan intervenir decisoriamente en las

mismas. “En la ciudad, todo orden político trata de alimentar como puede la ilusión de una identidad entre él mismo –la polis- y la urbanidad que administra y supone bajo su control –la urbs-.” (Delgado, 1999: 192).

Sin embargo los conflictos no acaban aquí, a pesar de todas las armas con las que cuenta el poder “por sus mallas (...) se escapan todo tipo de iniciativas, ideas y sentimientos en cierto modo no previstos” (Delgado, 1999: 91), lo cual permite que los actores carentes de poder, cuenten también con alguna baza para cambiar el status quo, resistirse y cuestionar el sistema, poniendo en tela de juicio, como señalaba Foucault, la forma de racionalidad existente (Rodríguez Borges, 2008: 106-107), consiguiendo en última instancia poder revocar las situaciones de dominación socialmente asimiladas.

5.1.1.3. El poder es múltiple

Con el establecimiento de las democracias representativas, los estados, y por lo tanto las sociedades sobre las que los mismos se asientan, comenzaron a estar regidos, no por un único rey soberano, sino por “una compleja red de dispositivos institucionales, discursos médico-jurídicos y consideraciones de expertos encargados de caracterizar y controlar el funcionamiento de las incipientes urbes.” (Fernández Gonzalo, 2016: 146). Se multiplicaron, por lo tanto, los diversos poderes que eran ejercidos en el seno de la ciudad. De tal forma, que se instauró en las ciudades “una trama de aparatos institucionales” encargada de “engendrar discursos de poder, fórmulas de legalidad y estrategias de control.” (Fernández Gonzalo, 2016: 146).

No existe un único poder, sino que “el poder consiste en realidad en unas relaciones, un haz más o menos organizado, más o menos piramidalizado, más o menos coordinado, de relaciones” (Foucault, 1983: 188). Dichas relaciones, prosigue Foucault, no son ni igualitarias, ni estables, implican un arriba y abajo, ya que los actores en ellas sumidos, no se encuentran generalmente en situaciones de igual a igual, sino que ejercen poderes diferentes, con intensidades diversas y capacidades desiguales.

Sin embargo, Foucault sostiene que este hecho, esta desigualdad en las relaciones de poder, no debería llevarnos a concebir el poder como algo negativo, como se ha hecho en las sociedades occidentales a lo largo de toda la historia. “Frente a la noción marxista de un poder opresor, Foucault habla de multiplicidades, de redes, de un circuito interminable entre poder y resistencia.” (Fernández Gonzalo, 2016: 148).

La forma negativa de representar al poder se ha articulado a través de la “forma jurídica” de “que el lenguaje del poder sea el derecho” (Foucault, 1983: 190). El poder “se está produciendo a cada instante, en todos los puntos, o más bien en toda relación de un punto con otro. El poder está en todas partes; no es que lo englobe todo, sino que viene de todas partes.” (Foucault, 1983: 175). Su multiplicidad aparece así como causante directa de su omnipresencia. La existencia de dinámicas de poder entre múltiples actores produce la ubicuidad del mismo en el seno de la sociedad.

La multiplicidad del poder, en nuestros días, viene asociada a la globalización de las relaciones económicas, de las comunicaciones y, por lo tanto, de las propias dinámicas de

poder. “Ya no se concentra en un lugar del mundo, es el mundo mismo, sus flujos y sus avenidas, sus hombres y sus normas, sus códigos y sus tecnologías. El poder es la propia organización de la metrópolis. Es la totalidad impecable del mundo de mercancía en cada uno de sus puntos.” (Comité invisible, 2009: 169).

5.1.1.4. El poder se ejerce

Para Morey “el poder no se posee, se ejerce. No es una propiedad, es una estrategia: algo que está en juego.” (Morey citado en Foucault, 2001: 10). Esta característica del poder resulta de especial relevancia para entender el funcionamiento de nuestras sociedades y cómo las dinámicas de poder existentes en las mismas las articulan. El poder no pertenece a nadie, no es inamovible e inalterable, sino que se ejerce de forma constante, en función de una determinada estrategia y en un espacio concreto. El poder es una red compuesta por mallas, estas mallas son las diversas dinámicas de poder que tienen lugar dentro de un sistema. El ejercicio del poder implica la existencia de conflictos, puesto que las estrategias de los diferentes actores que ejercen el poder entran a menudo en contradicciones. De ahí que la aparición de conflictos guarde una relación directa con el ejercicio del poder.

A la hora de abordar quién ejerce y quién no ejerce el poder, Foucault sostiene que:

Sería preciso saber hasta dónde se ejerce el poder, mediante qué relevos y hasta qué instancias, a menudo ínfimas, de jerarquía, control, vigilancia, prohibiciones, coacciones. En todo lugar donde hay poder, el poder se ejerce. Nadie, hablando en propiedad, es su titular y, sin embargo, se ejerce en determinada dirección, con unos a un lado y los otros en el otro; no sabemos quién lo tiene exactamente pero sabemos quién no lo tiene. (Foucault, 2001: 31).

En el complejo entramado del poder, resulta más sencillo dictaminar quién no lo ejerce, quién actúa en los márgenes del sistema de poder, los grupos sociales y actores invisibilizados. Ello se debe a la complejidad de las dinámicas y relaciones que se dan entre los actores que sí lo ejercen. Frente al enorme reto que supone rastrear estas dinámicas, Foucault propone “buscar lo que puede haber de más oculto en las relaciones de poder; seguirlas hasta en las infraestructuras económicas, y no sólo en sus modalidades estatales, sino también infraestatales o paraestatales; reencontrarlas en su juego material” (2001: 167). Propone abordar el análisis del poder a través de las complejas relaciones que se dan entre los poderes públicos y privados, entre los representantes y servidores públicos y los principales actores del sistema económico. Foucault insiste en esta idea al aseverar que:

El poder se construye y funciona a partir de poderes, de multitud de cuestiones y de efectos de poder. Es este dominio complejo el que hay que estudiar. Esto no quiere decir que el poder es independiente, y que se podría descifrar sin tener en cuenta el proceso económico y las relaciones de producción.” (Foucault, 1978: 158)

5.1.1.5. El poder es ubicuo y omnipresente

Para Foucault el poder es “eso tan enigmático, a la vez visible e invisible, presente y oculto, ocupado en todas partes” (Foucault, 2001: 31). Esta noción del poder, lo lleva a defender, a lo largo de su obra, y de la genealogía del poder que construye en la misma, que es ubicuo y omnipresente, y que por lo tanto no podemos escapar de él. No se puede vivir, en nuestras sociedades modernas, ajenos al poder. Todo tipo de relaciones humanas implican su ejercicio. De tal forma que, sostiene Foucault (1983: 177), “donde hay poder hay resistencia y no obstante (o mejor: por lo mismo), ésta nunca está en posición de exterioridad respecto del poder”. Frente a un núcleo de poder y una resistencia que habita en sus márgenes, evitando ser captada por el primero, nos encontraríamos con que las resistencias no sólo están ligadas al ejercicio del poder, sino que son en sí mismas ejercicio del poder. Poder resistir y luchar contra un actor que ejerce su poder frente a uno.

Respecto al poder no existe, pues, un lugar del gran Rechazo –alma de la revuelta, foco de todas las rebeliones, ley pura del revolucionario. Pero hay varias resistencias que constituyen excepciones, casos especiales: posibles, necesarias, improbables, espontáneas, salvajes, solitarias, concertadas, rastreras, violentas, irreconocibles, rápidas para la transacción, interesadas o sacrificales; por definición no pueden existir sino en el campo estratégico de las relaciones de poder. (Foucault, 1983: 177)

Este aspecto de su concepción del poder es uno de los que ha sido cuestionado con mayor firmeza desde que el filósofo francés lo enarbolara. Frente al poder ubicuo que plantea Foucault, Blanchot aboga por una ruptura total, que es en sí misma pura potencia. Una ruptura constante y radical que no se articule en torno a un partido o a un programa, es decir, a una estrategia de poder. De hecho él propone “la ruptura con el poder y, en consecuencia, en cualquier lugar en que predomine un poder” (Blanchot, 2010: 147). La ruptura en Blanchot es la única forma de terminar con el poder. Frente a tácticas de oposición al poder, articuladas por actores en la periferia del mismo, él propone romper, incluso con la “propia concepción de la oposición al poder, cada vez que dicha oposición se constituye en partido de poder” (Blanchot, 2010: 147).

Toda oposición que no sea la ruptura del sistema, no nos aparta de estar “políticamente muertos” según Blanchot (2010: 151-152). Porque aunque sea desde la oposición, la crítica, la denuncia, o incluso desde la puesta en marcha de tácticas contra el poder, seguiremos inmersos en “la muerte política, esa que hace aceptar lo inaceptable”. Legitimando el sistema al oponernos dentro del mismo y no a través de su ruptura. En la misma línea, el Comité Invisible defiende que:

Organizarse más allá y contra el trabajo, desertar colectivamente del régimen de la movilización, manifestar la existencia de una vitalidad y de una disciplina en la propia desmovilización es un crimen que una civilización en las últimas no está dispuesta a perdonarnos; es, efectivamente, la única manera de sobrevivir a ella. (Comité invisible, 2009: 66)

Lo que se le critica a Foucault es su asfixiante concepción del poder como un elemento intangible que está en todas partes, como una malla de la que no se puede escapar. Foucault enarbola la existencia de resistencias como contrapunto al poder pero dentro del poder. “Si se lucha contra el poder, entonces, todos aquellos sobre quienes se ejerce el poder como abuso, todos aquellos que lo reconocen como intolerable, pueden emprender la lucha allí donde se hallan y a partir de su propia actividad (o pasividad).”

(Foucault, 2001: 34). ¿Para qué escapar del poder si podemos resistirnos a sus mecanismos más perniciosos dentro de él? Mientras el poder sea combatible, resistible, no habrá ningún tipo de necesidad de repensar un sistema en que se pueda vivir en el poder, y fuera del poder. Para Foucault el poder se ejerce, su ejercicio está en todas partes y resistirse a él es, en sí mismo, ejercerlo.

Me parece que es cierto que el poder es siempre previo; que nunca está fuera, que no hay margen para que den el salto quienes están en ruptura con él. Pero esto no quiere decir que debe aceptarse una forma ineludible de dominación o un privilegio absoluto de la ley. Que no se pueda estar nunca <fuera del poder> no quiere decir que estemos atrapados de cualquier forma. (Foucault, 2001: 97).

5.1.1.6. El poder excluye

El ejercicio del poder permite la exclusión de los actores que no lo ejercen. Se pueden invisibilizar los discursos de los actores que carecen de poder, que actúan en los márgenes del sistema, no dándole cabida en el espacio mediático, de tal forma que no lleguen a formar parte de la opinión pública. Pero también se puede, empleando métodos de coerción, prohibir estos discursos, negarles a las personas el derecho a hablar:

En una sociedad como la nuestra son bien conocidos los procedimientos de exclusión. El más evidente, y el más familiar también, es lo prohibido. Se sabe que no se tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin, no puede hablar de cualquier cosa. Tabú del objeto, ritual de la circunstancia, derecho exclusivo o privilegiado del sujeto que habla. (Foucault, 1973: 11-12).

Podemos abordar el problema de la exclusión social, un fenómeno histórico, que hoy en día se hace patente en las ciudades postindustriales, desde la doble operación que Martín-Barbero (2000: 18-19) denuncia al abordar el concepto de lo popular. Por un lado, lo popular no es representado, y por otro lado, es reprimido. Así, se invisibiliza a actores, espacios y conflictos, que si bien no son rechazados, sí son excluidos en términos comunicativos, al evitar interpelarlos y darles voz. Dentro de este grupo, Martín-Barbero habla de actores como las mujeres, los jóvenes, los jubilados o las personas con diversidad funcional, así como de espacios como el hogar. El otro mecanismo que vendría a sustentar la exclusión social, sería el de la represión, que condena a ciertos actores a “subsistir en los márgenes de lo social, (siendo) sujetos de una condena ética y política” (Sunkel, 1985: 43). Estos actores serían las mujeres que ejercen la prostitución, las personas adictas al alcohol o a las drogas, o los delincuentes. Y los espacios reprimidos los reformatorios, los prostíbulos o las cárceles.

Partiendo de este doble proceso, podríamos apuntar la existencia de dos niveles de exclusión. El primero, cimentado sobre la no representación, excluye por indiferencia. En él estarían situados aquellos que no suponen una amenaza para el sistema pero a los que el mismo no pretende incluir en las tomas de decisiones sobre lo común. El segundo, está conformado por aquellos actores a los que desde el ejercicio del poder se reprime. Son detectados por el sistema como una amenaza, de tal forma que éste lucha para empujarlos hacia sus márgenes. Así, estos actores sólo son visibilizados para ser tratados como un

problema, como agentes distorsionadores. A todos estos actores se les niega la palabra, son excluidos, carecen de la posibilidad de participar en las dinámicas comunicativas y de poder que desembocan en la gestión de lo público, en la construcción de la ciudad. Sin embargo, los que están en el segundo nivel, son atacados, son el enemigo.

A este respecto, Foucault sostiene que “los mecanismos de exclusión (...) pusieron de manifiesto un provecho económico, una utilidad política y, de golpe, se encontraron naturalmente colonizados y sostenidos por mecanismos globales, por el sistema del Estado”. (Foucault, 1978: 146). De esta forma, la exclusión no sería más que una forma, otra más, de ejercer el poder y de cumplir los intereses propios, de articular una estrategia.

El sistema ha encontrado su propio interés, no en la exclusión (...) sino más bien en la técnica y en el procedimiento mismo de la exclusión. Son los instrumentos de exclusión, los aparatos de vigilancia, la medicalización de la sexualidad, de la locura, de la delincuencia, toda esta microfísica del poder, la que ha tenido, a partir de un determinado momento, un interés para la burguesía. (Foucault, 1978: 146).

5.1.2. Hegemonía

Todas las características del poder que venimos de exponer conducen hacia el concepto de hegemonía. Para Castro-Gómez (2015: 97) la hegemonía es el conjunto de estrategias a través de las cuales una clase ejerce liderazgo moral e intelectual sobre otras, logrando que éstas acepten voluntariamente la “visión de mundo” que coloca a unos y a otros en lugares diferentes de la jerarquía social.”. La reproducción de las dinámicas de poder y la creación de una realidad reconocible desde el sentido común de la ciudadanía serían elementos clave del concepto de hegemonía, puesto que “el grupo dominante sólo puede presentarse como clase “universal”, si su “visión de mundo” ha sido aceptada como propia por las clases populares. Y esto sólo puede ocurrir si tal ideología se convierte en sentido común, en horizonte incuestionado de las prácticas cotidianas.” (Castro-Gómez, 2015: 96).

Según Portantiero (2002: 115), desde el pensamiento marxista, y al calor de la Revolución Rusa, se aludía al concepto de hegemonía considerándolo “un proceso específico: el de la constitución de un bloque popular revolucionario bajo la conducción, ideológica y organizativa, del proletariado y de su partido para la conquista del poder político”. La hegemonía se limitaría así a transformar las dinámicas de poder, de cara a la toma de control de las instituciones de gobierno. Y por otro lado, habría que entenderla en clave interna como la hegemonía de los obreros sobre los campesinos, con los que entablarían una alianza supeditada a su posición de hegemonía. De tal forma, que hasta que Antonio Gramsci redefiniera el concepto, el mismo era utilizado en tres niveles, según Portantiero (2002: 116):

- En un primer nivel nos encontraríamos con la Revolución entendida como la toma del poder dirigida por el proletariado. Siguiendo el patrón de la Revolución Rusa.

- En un segundo nivel se encontraría el dominio ejercido por parte del proletariado sobre sus aliados, principalmente los campesinos. De tal forma que no se formaría un

consenso entre las fuerzas contra-hegemónicas o dominadas, sino que todas las demás fuerzas deberían adherirse a las ideas, programa y estrategia del proletariado.

- En último lugar, cerrando el proceso, estaría el control del proletariado de las instituciones de gobierno tras la toma de poder, extendiendo su hegemonía al conjunto de la sociedad. Con lo cual se reemplazaría la hegemonía existente por una cimentada sobre el programa proletario, y sustentada por el control de las instituciones del Estado y los mecanismos de represión del mismo.

Frente a esta concepto de hegemonía, Gramsci (1981) elabora, a principios de los 30, en su *Cuadernos de la cárcel*, una nueva concepción, que abre el foco, que hasta ese momento estaba focalizado únicamente en el uso político (y de dominación), para resituarlo en el campo de las ciencias sociales en su totalidad, ligándolo a la cultura, y las dinámicas que se dan en el seno de la sociedad, más allá de los aparatos del Estado.

Así, partiendo del concepto de hegemonía leninista, lo reelabora, estableciendo que “la supremacía de un grupo social se expresa de dos modos: como dominio y como dirección intelectual y moral, como dominante de los grupos adversarios y dirigente de los aliados.” (Portantiero, 2002: 117). Si el dominio seguiría generándose a través de relaciones de poder, de conquista de las instituciones de gobierno, la dirección estaría intrincada en lo moral y en lo cultural, y vendría a ser no tanto una dirección de una clase sobre otras, o de los proletarios sobre los campesinos, sino que los intelectuales estarían llamados a ser la vanguardia del bloque contra-hegemónico, del proceso social.

A partir de esa dicotomía entre dominación en clave de poder y dirección intelectual y moral, Gramsci bifurca también el concepto mismo de Estado, de cara a analizarlo. De tal forma que divide al mismo en dos ramas o niveles, por un lado estaría la sociedad política, entendida como las instituciones de gobierno, el entramado burocrático, y por otro, la sociedad civil, más ligada al ámbito privado, y que estaría compuesta, también por instituciones, pero de naturaleza no gubernamentales, que según Portantiero (2002: 117), serían: “la familia, la escuela, los medios de comunicación, o las iglesias, mecanismos que socializan a la población en los valores dominantes y que por tanto contribuyen a la elaboración de consenso de forma más perdurable que la que emana de la violencia monopolizada por la sociedad política.”.

La sociedad política, por lo tanto, se correspondería con la noción del Estado como ente opresor, que tiene a su disposición el uso de la fuerza, de cara a perpetuar las dinámicas de poder (y por ende, de comunicación). Mientras que la sociedad civil sería el entramado de instituciones, poderes y relaciones, que consolidan dichas dinámicas de poder en el día a día de la sociedad. En cierta forma, según Portantiero (2002: 117-118), la sociedad civil ejercería el papel de protectora de la sociedad política, al garantizar con las dinámicas que se dan en su seno, el mantenimiento del sistema y por lo tanto de las instituciones que lo gobiernan. Sin embargo, mientras en la sociedad política sólo intervienen fuerzas que pretenden perpetuar el sistema de dominación, es decir, las fuerzas hegemónicas; en la sociedad civil es donde se producen las guerras de poder, los enfrentamientos entre estrategias y tácticas, los choques entre los actores hegemónicos y los contra-hegemónicos. La esfera del Estado en la que se puede combatir a los actores que ejercen el poder.

Pero en la sociedad civil no operan solamente los difusores de la cultura dominante: es un campo de luchas, <de relaciones de fuerza>, de conflictos de hegemonía entre las clases dominantes y las clases subalternas. A la hegemonía vigente se le opondrán una contrahegemonía en construcción, una nueva <voluntad colectiva nacional-popular> que se erigirá desde un proceso de <reforma intelectual y moral> hasta desembarcar en una crisis <orgánica> de la sociedad, <crisis de hegemonía [...] crisis del Estado en su conjunto>, como anticipo de una nueva sociedad. (Portantiero, 2002: 118).

Por lo tanto, en Gramsci, la hegemonía no se nos muestra como un monolito inalterable, como la perpetuación histórica de las mismas dinámicas de dominación y poder. Sino que la hegemonía tiene que hacer frente a la amenaza de contra-hegemonías que surgen en oposición a ella, a sus dinámicas y a la organización y funcionamiento de sus instituciones. El concepto de hegemonía elaborado por Gramsci, nos permite

pensar el proceso de dominación social ya no como imposición desde un exterior y sin sujetos, sino como un proceso en el que una clase hegemoniza en la medida en que representa intereses que también reconocen de alguna manera como suyos las clases subalternas. Y <en la medida> significa aquí que no hay hegemonía, sino que ella se hace y se deshace, se rehace permanentemente en un <proceso vivido> hecho no sólo de fuerza sino también de sentido, de apropiación del sentido por el poder, de seducción y de complicidad. (Martín-Barbero, 2000: 82-83).

Los actores que ejercen el poder, mantendrían el status-quo que les interesa a través de la creación de consensos, en los que se incluirían ciertos intereses de aquellos actores situados en los márgenes del poder. Dicho consenso permitiría reproducir las relaciones y dinámicas, tanto comunicativas como de poder, hegemónicas. Sin embargo, podemos aproximarnos a la idea de hegemonía *gramsciana*, desde el ángulo contrario, es decir, el de la formación de bloques contra-hegemónicos que, mediante el consenso, terminen por convertirse en hegemónicos. Si los diversos actores subalternos llegaran a un consenso sobre sus intereses y demandas en común, podrían constituirse en un bloque capaz de entablar una relación conflictiva con los actores que, hasta ese momento, eran hegemónicos. De ese conflicto surgiría un nuevo consenso, ya no cimentado sobre una estrategia hegemónica que incorpora ciertas demandas de los actores marginados, sino uno en el que tanto unos como otros hagan cesiones y obtengan componendas. Lo cual vendría a transformar la hegemonía en sí misma.

Precisamente, la hegemonía se sustenta sobre el consenso generado en la sociedad civil. De tal forma que los conflictos que se producen en la misma entre la estrategia hegemónica y las tácticas contra-hegemónicas terminan por alterar el consenso, puesto que el consenso hegemónico opera incorporando dinámicas y saberes contra-hegemónicos en las dinámicas y saberes hegemónicos. De tal forma que en “el Estado moderno opera una reconciliación <nacional> de los intereses fragmentados de la sociedad mediante la elaboración de un consenso <espontáneo> compuesto de símbolos y valores hegemónicos” (Portantiero, 2002: 119). Así, el consenso, siempre cimentado sobre lo hegemónico, y al servicio del mantenimiento del mismo, introduce en su interior, de forma paulatina, espontánea y casi transparente, lo contra-hegemónico, lo cual al fusionarse en el consenso, se convierte en hegemónico, pasando a formar parte de la hegemonía.

Frente a esta situación, en la que el sistema se perpetúa mediante un consenso sustentado sobre lo hegemónico y que a la vez sustenta a dicha hegemonía, en un mecanismo perfecto, nos encontraríamos con la posibilidad de que dentro de las fuerzas contra-hegemónicas se generara un consenso, que fructificara en una estrategia común que se opusiera a la estrategia de las instituciones pro-hegemónicas. De ese conflicto podría surgir una nueva hegemonía, de tal forma que lo contra-hegemónico se volvería hegemónico. Si en el primer caso, lo hegemónico al entrar en conflicto con fuerzas contra-hegemónicas, incorporaba ciertos valores de las mismas, manteniendo, de esta forma su hegemonía. En el segundo caso, lo contra-hegemónico se impone en la situación de conflicto y pasa a ser la nueva hegemonía.

En este punto sería relevante recuperar el concepto de intelectual en Gramsci, que apuntamos anteriormente, a raíz de la dicotomía entre dominación y dirección. Gramsci (citado en Portantiero, 2002: 118) define a los intelectuales como “los empleados de los grupos sociales fundamentales para las tareas de hegemonía social y de gobierno político, o sea, como productores de consenso y/u organizadores de la violencia legítima.”. De tal forma, que los intelectuales cumplirían una doble función en nuestra sociedad, desde la perspectiva gramsciana. Por un lado, una función burocrática, ligada a su papel en la sociedad política. Mientras que por otro lado, cumplirían la función de construir consensos, valores, representaciones, iniciativas y dinámicas dentro de la sociedad civil, en la cual serían actores fundamentales, al igual que aquellas instituciones que señalamos anteriormente (familia, colegio, Iglesia, etc.).

La primera de esas funciones, la político-burocrática, acarrea, obviamente, riesgos. Puesto que los intelectuales, en el ejercicio de las instituciones de gobierno, tomadas por el bloque anteriormente contra-hegemónico, pueden terminar confundándose (o fundiéndose) a sí mismos con el propio Estado. De tal forma, que dejarían de ser los forjadores de consenso entre el nuevo bloque hegemónico, arrogándose el papel de una nueva hegemonía, desconectándose de los grupos sociales a los que dirigen, con lo que estos volverían a ser marginados, y sus intereses serían invisibilizados de nuevo. Habría cambiado todo, para seguir igual.

Es relevante abordar el concepto de hegemonía, porque el mismo es fundamental para entender la vida de la ciudadanía, así como las dinámicas comunicativas y de poder. A partir de Gramsci, Raymond Williams (citado en Portantiero, 2002: 119), desde una perspectiva más cultural, sostiene que “la hegemonía constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida. (...) es un sistema vívido de significados y valores (que otorga) un sentido de realidad para la mayoría de las gentes de la sociedad”. El pensamiento hegemónico influye directamente en nuestra vida, en nuestras decisiones y en nuestro sistema de relaciones. También, por lo tanto, en el funcionamiento mismo de nuestras ciudades. Gramsci y Williams nos permiten abordar el concepto de hegemonía como un juego de conflictos y consensos que tienen lugar a varios niveles. Conflictos y consensos entre bloques hegemónicos y contra-hegemónicos, pero también a nivel intra entre las propias fuerzas contra-hegemónicas. Como consecuencia de ello, la hegemonía, los consensos, las ideas y los valores van mutando con el paso del tiempo.

5.1.3. Resistencias

Para Foucault, como hemos señalado con anterioridad, el poder es ubicuo, de tal forma que no se puede estar fuera del poder, sino que la propia resistencia al mismo tiene lugar en su seno. Así, las estrategias puestas en marcha por quien ejerce el poder y las resistencias articuladas por aquellos que se oponen al mismo, configurarían las propias dinámicas de poder.

No hay relaciones de poder sin resistencias, que éstas son tanto más reales y eficaces en cuanto se forman en el lugar exacto en que se ejercen las relaciones de poder; la resistencia al poder no debe venir de afuera para ser real, no está atrapada porque sea la compatriota del poder. Existe tanto más en la medida en que está allí donde está el poder; es pues, como él, múltiple e integrable en otras estrategias globales.” (Foucault, 2001: 98)

Sin embargo, Fernández Gonzalo (2016: 152), partiendo de las tesis de Žižek, sostiene que “el poder no ha de ser visto como un vector que halla su eco en otro actuando a modo de resistencia, sino que existe una fractura inherente al poder, un lado obscuro que explicaría la posibilidad de saltarse las normas sin romper completamente con el sistema.”. La capacidad de resistirse a las estrategias, normas y discursos del poder, residiría en conocer cómo funcionan los poderes que articulan las sociedades, más allá de la dimensión normativa que teóricamente las rigen. “Las instituciones generan un lado oscuro que deben contener, un trasfondo corrupto consustancial a su propio funcionamiento y del que no pueden desprenderse para seguir funcionando correctamente” (Fernández Gonzalo, 2016: 152-153). Es en este espacio consustancial al poder, esta cara oscura de su propio funcionamiento y articulación, en el que se pueden poner en marcha, de forma efectiva, tácticas de resistencia. Žižek y Fernández Gonzalo (2016: 153) sostienen que hay que saber “cómo emplear tales normas, cuándo infringirlas y cómo y cuándo estamos obligados a hacer algo, y cuándo basta con aparentar que lo hacemos”. Los autores se están refiriendo, de forma exclusiva, al poder institucional, aquel que parte de la capacidad del Estado de dictar normas. Sin embargo, podría extrapolarse la existencia de esta cara oculta consustancial al ejercicio del poder a los poderes de índole privada. Las empresas o las organizaciones criminales también generan sus propias normas de funcionamiento, escritas o no. A través del conocimiento de cómo las mismas se articulan y qué espacios de fuga dejan abiertos, se podría resistir a los efectos de sus estrategias.

En esta concepción de las dinámicas entre poder y resistencia, subyace una idea central en la filosofía de Žižek. Poner en marcha tácticas de resistencia frente a los ejercicios del poder conlleva reproducir las dinámicas del mismo y perpetuar el funcionamiento del sistema capitalista. Combatir el poder hegemónico implica validarlo. Por ello, Žižek defiende que la única forma de resistencia al sistema capitalista es la inacción. “En lugar de querer modificar tal o cual situación al interior de estas coordenadas, es decir de entrar a disputar su hegemonía, Žižek dice que deberíamos negarnos a participar en acciones que favorecen la reproducción ideológica del sistema.” (Castro-Gómez, 2015: 155).

Partiendo de la negación de la tesis foucaultiana de que no se puede estar fuera del poder, Žižek termina por construir una teoría que sostiene que la única resistencia posible ante el sistema imperante es la inacción. De esta forma, acaba por defender la ubicuidad del poder que criticaba. Sin embargo, mientras en Foucault este poder omnipresente no impedía la posibilidad de resistirse al mismo, en Žižek sí lo hace. Resistirse al sistema

implica darle validez al mismo. “Žižek sueña con una transformación integral del campo de las relaciones sociales de poder y por eso nos coloca frente a un falso dilema: “capitalismo, ¿sí o no?”” (Castro-Gómez, 2015: 176). Dicho dilema es erróneo porque implica que no existe ninguna forma de transformar el sistema, de resistirse a las dinámicas de poder perniciosas. Según Žižek “todas estas acciones que proclaman la necesidad de una “resistencia” (al sexismo, al racismo, al colonialismo, a la contaminación ambiental, etc.) son parásitas del mismo capitalismo que supuestamente critican, porque en realidad no lo están *negando*.” (Castro-Gómez, 2015: 155). Žižek sostiene que o bien el sistema es abolido, o bien se colabora en perpetuarlo. “Para Žižek, el camino de la emancipación pasa por una ruptura total con las coordenadas definidas por el capitalismo global.” (Castro-Gómez, 2015: 177).

Frente a los postulados de Žižek, el historiador Howard Zinn, presenta, en su extensa *La otra historia de los Estados Unidos*, un repaso a las resistencias al poder que han tenido lugar en Estados Unidos a lo largo de su historia. En la parte final de dicha obra, Zinn (2005, cap. 22), escribió sobre los Estados Unidos de la década de los 80, es decir, bajo las administraciones de Reagan y Bush, empleando como eje articulador el concepto de “la resistencia ignorada”. En dicho capítulo reflexiona sobre la existencia, en aquellos Estados Unidos, de una “cultura de oposición permanente” a las políticas llevadas a cabo por el Gobierno Federal con el consenso de republicanos y demócratas, y que muchas veces se extendían a las demás administraciones públicas (Estados y Ayuntamientos, principalmente).

Dicha cultura de oposición permanente, nunca alcanzó cotas de poder, ni tejió algún tipo de estrategia conjunta. Sino que se manifestó a lo largo de toda la década, en forma de tácticas, parciales e incompletas. Zinn la divide en tres vertientes, el movimiento antinuclear, bastante ligado a congregaciones religiosas; el rechazo al intervencionismo americano en el extranjero, sobre todo en América Latina, primero, y en Oriente Próximo-Medio después; y la lucha contra la creciente desigualdad socioeconómica en el interior de las ciudades del país. Los actores que constituían aquella oposición permanente, desarticulada y situada en los márgenes del ejercicio del poder, muchas veces silenciada por las grandes empresas mediáticas, nunca persiguieron la construcción de un consenso, la formación de un bloque unitario de oposición. No hubo consensos, ni tampoco estrategias, ni toma del ejercicio del poder.

Al final del epílogo de su obra, dedicado a analizar la presidencia de Clinton, Zinn retomó la idea del consenso, para propugnar la creación de

un gran movimiento social por parte de los ciudadanos. Este movimiento necesitaría conjuntar la inspiración y el compromiso de toda una serie de movimientos –el abolicionista, el obrerista, el pacifista, el de los derechos civiles, el feminista, el homosexual y el medioambiental- para que la nación pudiera coger un nuevo rumbo. (Zinn, 2005: 614).

5.1.4. Estrategias y tácticas

El ejercicio del poder, su mantenimiento o su obtención, se plasman en la existencia y puesta en marcha de estrategias y tácticas, que vienen a explicitar la situación del actor

dentro del sistema, su posicionamiento en el mismo y con respecto al resto de actores, así como sus objetivos, sus necesidades y sus metas, que se articularán en torno a una serie de acciones comunicativas concretas.

La estrategia es puesta en marcha por un actor que actúa desde el poder (económico, político...), y responde directamente a sus intereses, en relación consigo mismo y con los demás actores del sistema. La estrategia postula, en palabras de Michel De Certeau (2006: 42), “un lugar de ser susceptible de ser circunscrito como algo propio y de ser la base donde administrar las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas”. Sin embargo, debemos hacer una apreciación a dicha definición. Más que hablar de amenazas deberíamos hablar de desafíos, puesto que “la amenaza expresa una posición de poder y depende por principio del miedo de la víctima ante la posibilidad de morir” (Galán, 2007: 45), de tal forma, que sólo desde el poder se puede amenazar, y por lo tanto no estaríamos hablando de amenazas al poder, sino de desafíos al mismo, los cuales expresan una posición de resistencia (Galán, 2007: 45).

Foucault (1983: 176) defiende que “la racionalidad del poder es la de las tácticas a menudo muy explícitas en el nivel en que se inscriben, que encadenándose unas con otras, solicitándose mutuamente y propagándose, encontrando en otras partes sus apoyos y su condición, dibujan finalmente dispositivos de conjuntos”. Dichos dispositivos de conjunto, vendrían a ser las estrategias. Entenderíamos a las mismas como un conjunto articulado de tácticas, incluso como un sistema de tácticas, de modos, de operaciones, a partir de las cuales los actores ejercen su poder.

La estrategia antepone, ante todo, la defensa de la apariencia de sostener un lugar propio. Cuando se ostenta el poder, lo más importante es asegurar su mantenimiento, protegerlo frente a los desafíos que vienen del exterior, el lugar lo es todo. En cierta forma esta concepción del poder basada en el espacio “es un dominio del tiempo por medio de la fundación de un lugar autónomo” (De Certeau, 2006: 42). Entendiendo siempre lugar, no como un espacio físico, palpable, o por lo menos no solamente, sino como un posicionamiento en el pensamiento colectivo.

De tal forma que se condiciona el tiempo al lugar, puesto que si se carece de este no se pueden manejar los tiempos comunicativos (informativos, desde la perspectiva del poder). Si no se tiene un lugar de poder, se está bajo la voluntad del actor que sí lo posee, y desde esa posición de preponderancia es éste el que el controla el tiempo y, por ello, el flujo informativo, que no el comunicativo puesto que éste le resulta incontrolable en su totalidad. Así, la posición del actor condiciona no sólo su visión del mundo, del sistema en el que desarrolla sus actividades, sino también su relación con el tiempo comunicativo.

Por otro lado, la posesión de un lugar de poder propio no implica seguridad, sino temor. Cualquier elemento exterior (o incluso interior) puede ser un peligro potencial, por eso desde el poder se pretende controlarlo todo. Sólo observándolo todo se puede pretender estar preparado para afrontar cualquier inconveniente, o incluso anticiparse al mismo. En esto se fundamentan los estados totalitarios, expresión máxima del poder por el poder, de la búsqueda del poder absoluto. Pero también cualquier estrategia puesta en marcha por algún actor incluso dentro del sistema más democrático imaginable. Por ello, toda estrategia implica la existencia de “una práctica panóptica a partir de un lugar desde donde

la mirada transforma las fuerzas extrañas en objetos que se pueden observar y medir, controlar por tanto e incluir en su visión” (De Certeau, 2006: 42).

Esta necesidad de controlarlo todo partiendo del lugar propio, de regir el curso del tiempo, de vigilar y prevenir los hipotéticos ataques exteriores, responde a la necesidad humana de sobrevivir y a la del poder de retroalimentarse. Desde el poder se consigue más poder a medida que el control sobre la información primero, y la comunicación en última instancia, es más efectivo. Podemos por lo tanto establecer que el poder nunca es estático, está en constante expansión. Nunca se tiene suficiente poder. Porque el poder es la llave que abre la puerta del conocimiento, y viceversa. Y tampoco se tiene nunca suficiente conocimiento.

El poder se sustenta en el conocimiento, un actor es incapaz de mantener su situación de poder si desconoce los peligros a los que se enfrenta, si es incapaz de observar lo que pasa a su alrededor su lugar propio se desmorona, se vuelve insostenible. Y a la vez sólo teniendo poder se puede acceder a los conocimientos, quién carece de lugar, no puede controlar el tiempo, no puede vigilar su espacio y, por lo tanto, carece de la información necesaria para proteger un poder que tampoco tiene. Es el uróboros clásico. “Un poder es la condición previa del conocimiento, y no sólo su efecto o su atributo. Permite e impone sus características. Ahí se produce” (De Certeau, 2006: 43). El poder nace del conocimiento y el conocimiento es accesible a través del poder. Lo cual no quiere decir que los actores sociales que carecen de un lugar propio dentro del sistema, sean incapaces bien de conseguirlo, bien de hacer frente a las estrategias de los actores que si lo tienen, poniéndolos en más de un aprieto a través de la puesta en marcha de tácticas.

Una táctica es, siguiendo los postulados de De Certeau (2006: 43), “la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio”. Y como la acción se lleva a cabo desde la inexistencia de un lugar, no gira en torno a la existencia de un “exterior”, no se define por oposición al mismo, ni pretende vedar potenciales desafíos, puesto que es un desafío en sí misma, surge de ese “exterior”, entendido ahora como un mar de potencialidades, y “no tiene más lugar que el del otro” (De Certeau, 2006: 43). A partir de este planteamiento, Martín-Barbero (2000: 53) sostiene que la táctica “es el modo de lucha del que no dispone de lugar propio, debiendo actuar entonces desde el terreno del adversario. Lo que hace de la táctica un saber ligado especialmente con el tiempo y con el espacio, con el sentido de la coyuntura y del lugar apropiado”.

La táctica se mueve en territorio enemigo y no es más que la resistencia combativa a la existencia de un poder. Precisamente, siempre está en movimiento frente a la estrategia, que es el arte del control, del mantenimiento, aunque el poder en sí siempre esté moviéndose (en busca de más poder), como formulamos antes, la estrategia se caracteriza por ser una negociación, puesto que se sustenta sobre el control del tiempo a través del espacio. Esto le permite un espacio de maniobra, tener un abanico de posibilidades a la hora de hacer frente a una táctica concreta. La táctica, al no tener ningún tipo de control sobre el lugar, ni sobre el tiempo, tiene que avanzar siempre hacia delante, de forma lenta, pero siempre hacia delante. O alcanza sus objetivos o perece por el camino. No hay punto intermedio, no hay victorias a acumular.

“No cuenta pues con la posibilidad de darse un proyecto global ni de totalizar al adversario en un espacio distinto, visible y capaz de hacerse objetivo” (De Certeau, 2006:

43). Está sola en territorio inhóspito, a merced de la fortuna, que puede ayudarla y catapultarla hacia el éxito o condenarla al más absoluto de los fracasos, frente a un enemigo dueño de su propio destino, que no depende del tiempo ni del espacio, puesto que le pertenecen, los tiene subyugados a su poder.

La suya es la bandera de la libertad y la resistencia frente al control comunicativo permanente. Sus oportunidades se fundamentan en su capacidad de aprovecharse de los errores o insuficiencias del enemigo y en su capacidad de romper los esquemas del mismo, puesto que el poder crea estructuras rígidas que le permiten subsistir y expandirse, y se caracteriza por actuar de forma lenta frente a las sorpresas. Las rupturas incontrolables del flujo informativo concebido y alimentado, lo desestabilizan. La táctica “necesita utilizar, vigilante, las fallas que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario” (De Certeau, 2006: 43).

El poderoso vigila para detectar ataques potenciales, el débil, para detectar oportunidades. Y sus únicas armas, bajo la constante observación del ojo que todo lo ve, del Gran Hermano orwelliano, que todo ejercicio del poder lleva en su ADN, son su astucia, su capacidad para hacer frente a las mil barreras que se encuentra en el camino, y seguir hacia delante, buscando la ruptura del muro comunicativo impenetrable, que el poder teje entorno a su territorio; y el valor de quién la pone en marcha, puesto que frente al constante estado de temor (que lleva al terror) que caracteriza el ejercicio del poder, el débil “el único miedo con el que juega es el propio: tener el coraje para decidirse” (Galán, 2007: 45). Como ya hemos dicho no teme perder nada, porque nada tiene, sólo tiene que decidir si quiere presentar batalla, resistirse, o malvivir bajo la dominación del poder, la derrota ya la tiene, el éxito es la promesa del cambio.

Siguiendo esta línea, si entendemos la táctica como desafío al poder, nos remite “a los modos más difusos de expresión política: asambleas, manifestaciones, disturbios, nubes de piedra que se levantan como la arena del desierto” (Galán, 2007: 45). Todos ellos, acontecimientos que nacen, efectivamente, por oposición a una estrategia de poder y que vienen a romper al devenir de la comunicación ideado desde el mismo. Lo cual nos lleva a pensar que, en cierta forma, la táctica es la celebración de la anarquía, de lo imprevisible, del desorden, del caos como oportunidad de producir la catarsis del sistema, del libre flujo de la comunicación, pero también de la manipulación y de los juegos de poder, porque la táctica es anárquica hasta cierto punto. Hasta que el débil encuentra la posibilidad de hacerse fuerte, de dejar de ser un paria sin lugar en el sistema, para habitar en el corazón del mismo. Porque existe la posibilidad de tener éxito.

Galán postula que la presencia del conflicto (entre el poderoso y el débil) “es en sí misma un éxito de la resistencia, que el enemigo entre en guerra, que el poder no viva en paz”(Galán, 2007: 46), lo cual suscribimos, pero después apostilla que “de hecho, es el único triunfo posible” (Galán, 2007: 46). Sin embargo nosotros concebimos el escenario comunicativo de otra forma, creemos en la posibilidad de la victoria del débil, en que sus intenciones vayan más allá de la pura resistencia, que en el fondo desee y pueda alcanzar el ejercicio del poder. Y es justo en este momento cuando la táctica, que nace de la ausencia de poder, se convierte en estrategia, la cual está “organizada por el principio de un poder.” (De Certeau, 2006: 44). Sin embargo esta potencialidad, esta visión de futuro, no forma parte de la táctica, no está en ella, pero puede estarlo en la cabeza del actor que la pone en marcha, aunque sea de una forma muy primigenia e indefinida aún.

En definitiva, las estrategias son las acciones puestas en marcha por los actores que ostentan cualquier tipo de poder y que por ello poseen un lugar propio desde el que ejecutar el mismo. Lugar a partir del cual controlan el tiempo, y vigilan los movimientos de *los otros*, para prevenir amenazas no natas todavía, intentando no verse sorprendidos por estos, o debilitados por el paso del tiempo, que por mucho que puedan controlar, es capaz de producir situaciones imprevisibles desde los sistemas de poder.

En cambio, las tácticas son las acciones que emprenden los actores que se encuentran en una situación caracterizada por la ausencia de poder, que padecen el yugo del mismo, que carecen de espacio propio, de sistemas, y estructuras de poder, puesto que este les es inalcanzable, de tal forma que sólo cuentan con su voluntad y su astucia para, mediante las oportunidades que generan los bandazos que da el tiempo, sorprender al poder establecido, y en función de sus intereses, poder hacerse oír en un caso concreto, superando la censura impuesta por el poder en un lugar y un tiempo determinados, para después volver a la situación previa al éxito de la táctica.

O bien puede permitirles obtener una voz propia, libre y liberadora, que como ya dijimos, va más allá de una táctica concreta, y responde a la creación de una estrategia que se pondrá en marcha desde el espacio de poder adquirido y elaborará “lugares teóricos (sistemas y discursos totalizadores) capaces de articular un conjunto de lugares físicos donde se reparten las fuerzas” (De Certeau, 2006: 45). De tal forma que estos actores saldrán de los márgenes comunicativos en los que se encontraban, transformándose en nuevos poderes establecidos, con las mismas características que los poderes a los que hicieron frente para alcanzar su nuevo estatus, transformándose esa voz que identificamos como propia, libre y liberadora, en un ejercicio de poder propio, libre para el que lo pone en marcha y castrador para el que lo padece. Estaríamos hablando, por lo tanto, de la formación de una nueva hegemonía.

5.1.5. Discurso

“En Atenas la libertad de discurso era parte integral de la democracia, porque el proceso de autogobierno de parte de los ciudadanos necesariamente se llevaba a cabo en un debate abierto en la asamblea y en el consejo.” (Arblaster, 1992: 37-38). El discurso, el poder de articular un discurso, era, por lo tanto, fundamental para el funcionamiento del sistema ateniense. En la Atenas clásica todos los hombres que eran considerados ciudadanos (quedaban excluidas las mujeres y los esclavos), tenían el derecho a participar en la toma de decisiones públicas y a articular su propio discurso. El discurso surge así, desde los albores de los sistemas democráticos, como un elemento central de los mismos.

A menudo, al abordar el análisis de las relaciones entre poder y discurso, se parte de la segmentación básica entre discursos producidos desde el poder (desde quién ejerce el poder) y desde fuera del poder, desde sus márgenes. Sin embargo, para Foucault (1983: 181), el discurso sería una “serie de segmentos discontinuos cuya función táctica no es uniforme ni estable”, de tal forma que no estaríamos ante “un universo del discurso dividido entre el discurso aceptado y el discurso excluido o entre el discurso dominante y el dominado, sino como una multiplicidad de elementos discursivos que pueden actuar en estrategias diferentes”. Si el poder es ubicuo, y sus relaciones son cada vez más complejas

y numerosas, formando, como ya dijimos, una malla, no podemos abordar el discurso desde la partición en dos del tipo de discursos de poder (o de no poder). Así, el discurso podría ser elaborado por los diversos actores, en función de sus estrategias, tácticas y situación dentro del sistema y en relación con los demás actores que forman parte del mismo.

“Los discursos, al igual que los silencios, no están de una vez por todas sometidos al poder o levantados contra él. Hay que admitir un juego complejo e inestable donde el discurso puede, a la vez, ser instrumentado y efecto de poder, pero también obstáculo, tope, punto de resistencia y de partida para una estrategia opuesta” (Foucault, 1983: 181). Los discursos se convierten así en campos de batalla, no en meras herramientas de sometimiento. No sólo funcionan como mecanismos de poder, sino que también sirven para minar, combatir y luchar contra éste, para moderarlo, compensarlo o desestabilizarlo. El discurso aparecería así ligado no sólo al poder sino también a la estrategia y a la táctica, de tal forma que los cuatro conceptos estarían interrelacionados entre sí.

Si generalmente se aborda el concepto de poder desde estudios económicos, sociológicos y político-legales, la reflexión sobre la importancia del discurso nos lleva directamente al campo comunicativo. Es imprescindible abordar, también, las reflexiones en torno al poder desde la comunicación. Puesto que el derecho mismo a poder comunicarse es un derecho fundamental del ser humano y uno de los motivos por los que, precisamente, somos humanos: porque nos podemos comunicar con nuestros semejantes. Por ello, el mismo acto discursivo es un acto de poder o de inversión del mismo:

Cada lucha se desarrolla alrededor de un lar particular de poder (...). Y designar los lares, los núcleos, denunciarlos, hablar de ellos públicamente, es una lucha, no porque nadie tuviera aún conciencia de ello, sino porque tomar la palabra sobre este tema, forzar la red de la información institucional, nombrar, decir quién ha hecho qué, designar el blanco, es una primera inversión del poder” “confiscar el poder de hablar”. El discurso de la lucha no se opone al inconsciente: se opone al secreto” (Foucault, 2001: 31-32)

“El discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse.” (Foucault, 1973: 12), el discurso crea que verdades, normas, impone una visión del mundo y no otra, actúa, por lo tanto, en la sociedad en la que se produce. A este respecto, Verón (1987: 125) sostiene que:

Una teoría del proceso de producción de los discursos descansa sobre dos hipótesis que, a pesar de su trivialidad aparente, hay que tomar en serio: (a) Toda producción de sentido es necesariamente social: no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso significativo sin explicar sus condiciones sociales de producción. (b) Todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido, cualquiera que fuere el nivel de análisis.

Ello no implica, como advierte de Ipola (2002: 70), que todo es social en los discursos. Puesto que los mismos son “el resultado de una multiplicidad heterogénea de determinaciones (psíquicas, lingüísticas, estilísticas, etcétera)”. Sin embargo, la dimensión social de los discursos es innegable, puesto que son elaborados por actores que participan

en la sociedad y que buscan, con sus discursos, ser escuchados por otros actores con los que cohabitan en su sistema social.

5.1.6. Las sociedades postindustriales y globalizadas

Múltiples dinámicas de poder y comunicación articulan el funcionamiento de nuestras sociedades, de ahí que sea indispensable, para entender cómo se lleva a cabo el ejercicio del poder en el mundo actual, abordar las características básicas de las sociedades de las democracias representativas occidentales. Es preciso, por lo tanto, esbozar el funcionamiento de las sociedades postindustriales.

Durante los últimos 50 años, el mundo ha hecho la transición de unas sociedades industriales a otras postindustriales. Si tras las Revoluciones Industriales de finales de los S.XVIII y XIX, el sector secundario había sucedido al primario como principal sector económico, ahora ha sido el terciario el que ha venido a ocupar el epicentro de los sistemas económicos. Este proceso ha modificado no sólo la economía, sino también la propia sociedad, las instituciones de las democracias representativas y el territorio de las mismas. Este paso hacia una sociedad postindustrial ha sido consecuencia, según Daniel Cohen (2007), de cinco rupturas que se han ido concatenando a lo largo del último medio siglo.

En primer lugar, Cohen describe una revolución tecnológica ligada al desarrollo de la informática a partir de la década de los 70 y de la posterior implantación de internet en todas las esferas de la vida humana. Si la primera revolución industrial había pivotado en torno a la máquina de vapor y la segunda en torno a la electricidad, la informática provocaría la llegada de la sociedad de la información y de la sociedad de servicios. “Así, la sociedad postindustrial fija la unidad de dos términos en parte opuestos: el que corresponde al diseño de los bienes (lo inmaterial) y el que radica en su prescripción (su comercialización) (...). En ambos casos lo que tiende a desaparecer es la fabricación de los bienes como figura socialmente pertinente.” (Cohen, 2007: 18-19).

El segundo lugar, la extensión de la informática y de internet a todos los sectores productivos desencadenó una revolución en la forma en la que se organizaba el trabajo. A dicha ruptura Cohen la denomina “revolución social”, porque dicho cambio en la organización del trabajo no tuvo efectos meramente económicos, sino que repercutió en el sistema social, en la forma de relacionarse de los ciudadanos, poniendo fin a “la solidaridad que estaba inscrita en el corazón del mundo industrial.” (Cohen, 2007: 21).

En tercer lugar, Cohen apunta hacia una revolución cultural ligada al “despertar del individualismo contemporáneo” (Cohen, 2007: 24), representada en Francia por Mayo del 68, pero que se habría producido en todo el planeta. De tal forma, que en Estados Unidos tendríamos que apuntar a la revolución sexual o el auge de la contra-cultura (Zinn, 2005).

La cuarta ruptura descrita por el autor sería el auge de los mercados financieros. “Desde la década de 1980, como un genio salido de su lámpara, el sector financiero retomó el ascendiente sobre la marcha de los negocios.” (Cohen, 2007: 24). Lo cual tuvo lugar en relación directa con la liberalización de la economía, que se produjo en dicha década bajo

la presidencia de Reagan en Estados Unidos y el gobierno de Margaret Thatcher en Reino Unido.

La quinta ruptura, según Cohen, sería la globalización. La mundialización “de las técnicas, del mercado, del turismo, de la información.” (Baudrillard, 2000: 179). Según Baudrillard dicha mundialización parece irreversible. Vivimos en un mundo globalizado, en un sistema global, la desglobalización es una utopía. La continua circulación a la que estamos sometidos no se puede frenar. Guattari (1990: 42-43) adopta el concepto Capitalismo Mundial Integrado (CMI), a la hora de hablar del proceso globalizador mundial. Y sostiene que este nuevo estado socioeconómico se asienta sobre cuatro regímenes semióticos: el económico (instrumentos monetarios, intercambios financieros, herramientas contables...), el jurídico (ligado al derecho de propiedad y a la legislación que sustenta y articula el CMI), el técnico-científico (estudios, investigaciones, planes, que aportan el sustrato científico del sistema) y el de la subjetivación (las formas en que el capitalismo nos convierte en sujetos, empleando las herramientas de las otras semióticas pero también otras ligadas a la arquitectura o a la planificación urbana, por ejemplo).

Para Baudrillard (2000: 35), en el mundo postindustrial globalizado “la economía política se extingue bajo nuestros ojos, convirtiéndose por sí misma en una transeconomía de la especulación que se mofa de su propia lógica (la ley del valor, las leyes del mercado, la producción, la plusvalía, la lógica misma del capital) y que, por tanto, no tiene ya nada de económico ni de político”. Así, Baudrillard defiende que en el mundo globalizado, la sociedad del espectáculo y la lógica especulativa, han subvertido los grandes principios ideológicos del S.XX. Para este autor, las sociedades postindustriales se caracterizan por estar interconectadas a través de lo que él denomina “acontecimientos supraconductores”:

El sida, el crac bursátil (seguido de los raiders y de las OPA en cadena), los virus electrónicos, estamos mimados en materia de acontecimientos <supraconductores>, de esta especie de desencadenamientos intempestivos intercontinentales que ya no afectan a Estados, individuos o instituciones, sino a estructuras enteras, transversales: el sexo, el dinero, la información y la comunicación. (Baudrillard, 2000: 37).

Estos tres tipos de “acontecimientos supraconductores”, articularían el funcionamiento del mundo global a través de esas crisis que amenazan su continuidad, pero que nunca terminan de dinamitarlo. Entendiendo el sida como la constante amenaza de la pandemia global (recordemos la enfermedad de las vacas locas, la gripe aviar o el ébola); el crac bursátil como las crisis financieras y económicas concatenadas; y los virus electrónicos como las amenazas crecientes que surgen en internet, ya sea el hackeo a redes estatales o empresariales o el espionaje que estas redes hacen a los ciudadanos y a sus rivales. En este sentido, Martín-Barbero (2000: 66), reflexionando sobre el pensamiento de Habermas, sostiene que en la actualidad “el ciclo largo de las crisis económicas es remplazado ahora por la crisis permanente que implica la inflación y el déficit de las finanzas públicas.”.

Por su parte, Ibáñez (2014), observa el paso de la sociedad industrial a la postindustrial, intentando ir a la raíz de los engranajes del sistema capitalista. Para él, el capitalismo, en su (constante) evolución, ha dejado atrás un sistema capitalista de producción y acumulación, ligado a la familia y a la fábrica; en pos de un sistema

capitalista de consumo, ligado al grupo (a los grupos) y a una economía volcada en consumir.

Ibáñez argumenta que la sociedad industrial, la del capitalismo de producción, era eminentemente panóptica, siguiendo a Bentham. De hecho la cárcel era su modelo espacio-temporal por excelencia. En cambio, la sociedad post-industrial o de consumo, es eminentemente laberíntica. Siendo el centro comercial su principal diseño espacio-temporal.

El panóptico de Bentham permitía, “ver –vigilar- sin ser visto, para formar y destruir a los que no se dejan formar” (Ibáñez, 2014: 81). Dicho modelo comenzó en las cárceles, pero se expandió a todas las “instituciones productivas”: a las fábricas, pero también a los hospitales, colegios o psiquiátricos. De ahí que gran parte del trabajo de Foucault sobre las relaciones de poder se centrara en estas instituciones. Y desde éstas saltó al propio espacio urbano en su totalidad, de tal forma que “la ciudad de entonces, centro –con el Ayuntamiento y la iglesia- del que parten vías radiales hacia los barrios periféricos (y alrededor cuarteles), era el mismo dispositivo a otro nivel” (Ibáñez, 2014: 81). El resultado fue una sociedad en la que el control se ejercía de forma estrecha, cercana, local.

Por el contrario, con el establecimiento de la sociedad de consumo, se inventan dispositivos de observación y acción a distancia, “ya no hay que encerrar a la gente en un trozo de espacio/tiempo; el poder les alcanza en todos los puntos del espacio y en todos los momentos del tiempo” (Ibáñez, 2014: 82). Volvemos así a la idea foucaultiana de que el poder es ubicuo. La capacidad de control se hace global. Ya no es el patrón el que vigila al operario en la fábrica, o el psiquiatra al ingresado, sino que la vigilancia se puede realizar a miles de kilómetros de distancia, en cualquier momento y mediante cualquier método. Desde los teléfonos pinchados (como veremos en *The Wire*), hasta el control del historial de navegación de un ordenador o un teléfono móvil.

Dado que el poder (de vigilar) está en todas partes, el sistema ya no es panóptico, sino laberíntico. “En el laberinto siempre hay una salida practicable, pero ninguna de las salidas conduce a la salida; hay caminos, pero ninguno lleva a ninguna parte (a ningún lugar ni a ningún tiempo); no hay paredes, pero todo el espacio y todo el tiempo es una pared. Nada tiene sentido. Los centros comerciales son el laberinto modelo” (Ibáñez, 2014: 82).

Si en la sociedad industrial la cárcel era el modelo espacial de control por excelencia, y la fábrica el modelo productivo por antonomasia, en la sociedad de consumo, ambas ramas se concentran en el centro comercial. El centro comercial es, por un lado, el espacio más netamente consumista de nuestras sociedades, paradigma del modelo socioeconómico actual, y por otro, es la nueva cárcel, un espacio privado disfrazado de público, en el que nos encontramos atrapados, entre tiendas, pasillos y escaleras mecánicas. Espacios cerrados concebidos para que uno se pierda en ellos. Frente a la plaza, espacio público abierto, del que uno puede salir en cualquier dirección, el centro comercial es un lugar concebido para dificultar la salida del mismo. ¿En qué planta del parking he dejado mi coche? ¿Cuál era la letra y el número de dicha zona del parking donde aparqué? En la plaza, uno puede dibujar su propio itinerario para recorrerla, en el centro comercial no. El itinerario está marcado, puesto que los centros comerciales se articulan, a menudo, a través de circuitos circulares, de tal forma que las personas recorren toda la planta para terminar en el punto de partida. De ahí que Ibáñez los describa como laberínticos. Subes, bajas, te

desplazas, para al final volver al inicio. Esa ausencia de libertad, esa incapacidad para apropiarse del espacio, nos conduce al último punto que esboza Ibáñez al establecer la dicotomía entre cárcel y centro comercial: la libertad. Ibáñez (2014: 83) establece, a este respecto, tres órdenes de libertad:

- Libertad de orden cero. Que sería la libertad que tenemos los individuos de no elegir, abstenernos, o elegir entre opciones indiferentes, básicamente iguales. Dichas opciones buscarían, en última instancia, lo mismo: mantener el status-quo inalterado (e inalterable).

- Libertad de orden uno. La capacidad de poder escoger entre opciones distintas. Lo que él denomina como “*leer la ley*”. Consistiría en ser todo lo libres que el sistema permite.

- Libertad de orden dos. Sería ir un paso más allá, no sólo elegir entre opciones diversas, sino ejercer el poder de plantear o establecer dichas opciones. “Libertad de escribir la ley o de *legislar*”.

Las libertades de orden uno y de orden dos perseguirían reformar el sistema. Generar cambios bien dentro de los marcos legales existentes, o a través de la implantación de nuevos marcos legales. Su fin último podría ser la revolución, la transformación del sistema. Lo cual no implicaría la ruptura del mismo, puesto que al transformarlo, al combatir el poder, según Ibáñez, estás entrando en su juego. La ruptura vendría por la oposición total, incluso a combatir. Mientras que en las libertades de orden cero, no hay combate posible, “no hay peligro de subversión, por mucha que sea la libertad de elección o de lectura. Se puede elegir entre Pepsi-Cola y Coca-Cola, entre Torremolinos y Benidorm, entre la derecha progresiva y la izquierda responsable” (Ibáñez, 2014: 83).

¿Son posibles en nuestras actuales ciudades globales las libertades de orden uno y dos? ¿Podemos reformar la forma en que construimos y habitamos nuestras ciudades o sólo podemos elegir entre destinar suelo urbano a un centro comercial o a una torre de oficinas? Es decir, participamos en la toma de decisiones sobre lo común, o toda nuestra capacidad de decisión se limita a los objetos o servicios que consumimos.

“El capitalismo de consumo es un sistema especializado en la producción de mierda pura. Esto es, de excrementos no reciclables como alimentos: de mierda absoluta (de ruido absoluto)” (Ibáñez, 2014: 149). Este sistema de producción y consumo, tiene su reflejo espacial en la ciudad, más que en ningún otro sitio. La ciudad post-industrial aparece así como *fábrica de mierda*, siguiendo el lenguaje de Ibáñez. Centro motor del sistema de consumo global. La urbe consume materias primas para producir objetos y servicios que consumir y transformar en residuos. En su proceso de producción y consumo perpetuo, destruye, contamina, amenaza la propia supervivencia de la naturaleza y del ser humano. Al analizar la ciudad industrial se partía de una dicotomía básica: campo/ciudad. Así, según Ibáñez (2014: 149) la ciudad “consume como alimentos los excrementos del campo (materia prima y fuerza de trabajo) y produce excrementos de los que el campo se alimenta (productos manufacturados: bienes y servicios)”.

Sin embargo, en la sociedad de consumo global, donde el tejido urbano se ha diseminado por todo el territorio, el equilibrio entre campo y ciudad se ha roto. Las sociedades occidentales no consumen lo que se produce en su campo, ni producen en sus

ciudades. Ahora se limitan a consumir lo producido a miles de kilómetros de distancia en otros países. Sus economías se cimentan sobre el consumo y el flujo de capitales. “We used to make shit in this country” sostiene un personaje de *The Wire*, como veremos a la hora de analizar esa obra.

Así, en las sociedades occidentales, el campo ya no aporta tanta materia prima y fuerza de trabajo, sino que éstas proceden, en su mayoría, de los países que ejercen menos poder a nivel global. Y las ciudades también producen menos bienes, dada la desindustrialización creciente y la deslocalización hacia las economías emergentes. Aunque siguen siendo las principales proveedoras de servicios. Se ha producido por lo tanto, una doble dinámica, por un lado, el campo y la ciudad occidentales son cada vez más similares, espacios, ambos, eminentemente consumidores. Por otro, la dicotomía campo/ciudad ha dejado paso a la dicotomía norte/sur, centro/periferia, entre los estados occidentales y los mal llamados (desde Occidente), estados en vía de desarrollo (¿qué desarrollo?). Todo ello debido a que no sólo el sistema capitalista ha evolucionado, al pasar de estar centrado en la producción a estar focalizado en el consumo, sino que también ha pasado de ser estatal, a estar globalizado. Un capitalismo postindustrial de consumo global, cuyos centros son las ciudades globales.

5.1.7. Democracia representativa

Para Hannah Arendt, “el sentido de la política es la libertad” (1997: 61-62). La libertad era ya el valor central de la democracia ateniense. Podría resultar paradójico que dicho sistema político-institucional se cimentara sobre la esclavitud, pero “a diferencia de toda forma de explotación capitalista, que persigue primeramente fines económicos y sirve al enriquecimiento, los Antiguos explotaban a los esclavos para liberar completamente a los señores de la labor, de manera que éstos pudieran entregarse a la libertad de lo político.” (Arendt, 1997: 69).

La libertad era el objetivo y la esclavitud el medio. Dicha libertad consistía en poder llevar a cabo actividades políticas, poder participar en las dinámicas de comunicación y poder de la ciudad. Ejercer la política en la polis implicaba “preferentemente hablar los unos con los otros” (Arendt, 1997: 70). Más que ante una democracia representativa como las que rigen hoy en occidente, en la Atenas antigua nos encontraríamos con una democracia deliberativa, cimentada sobre la exclusión y esclavitud de parte de las personas que (no) formaban parte de la sociedad: los esclavos y los bárbaros (y las mujeres, cabría añadir), los cuales “no poseían la palabra (...), se hallaban en una situación en que el habla libre era imposible.” (Arendt, 1997: 70).

Podemos extraer, de la descripción que lleva a cabo Arendt, dos elementos clave de la democracia ateniense, que nos sirvan para abordar el funcionamiento de la democracia representativa. En primer lugar, nos encontraríamos con que en la democracia ateniense no existía la representación política. Los ciudadanos participaban en la toma de decisiones, en igualdad de condiciones que el resto de ciudadanos, con los cuales establecían unas dinámicas comunicativas y de poder en base a esa igualdad. Mientras que por otra parte, se encontraban todas las personas excluidas de la toma de decisiones, cuyos intereses no eran

tenidos en cuenta, al carecer de cualquier tipo de representación. Eran, por lo tanto, invisibilizados y excluidos. No tenían derecho a la palabra.

En cambio, en las democracias representativas, toda la ciudadanía tiene el derecho de elegir a otras personas, que son iguales a ellas ante la ley, para que las representen en las instituciones públicas, o bien, presentarse ellas mismas a las elecciones y participar activamente en la gestión de los poderes del Estado. Como consecuencia de ello, en las democracias representativas tendríamos por una parte a los representantes y trabajadores públicos, repartidos en los tres poderes estatales clásicos (ejecutivo, legislativo y judicial), y por otra parte, a la ciudadanía.

En segundo lugar, la democracia ateniense funcionaba en torno al derecho a hablar, era una democracia dialógica, en la que todos los ciudadanos participaban de la toma de decisiones sobre lo común. “La esencia era la participación directa del cuerpo ciudadano en el gobierno de la ciudad.” (Arblaster, 1992: 33). La misma se llevaba a cabo, por una parte, a través de la participación de todos los ciudadanos en la ecclesia, asamblea popular soberana, que se reunía en torno a diez veces al año. Y por otra parte, a través de la elección al azar de los cargos de gobierno, así como de los tribunales.

El sistema de ciudadanos que ocupaban puestos por rotación aleatoria y el derecho a formar parte de la asamblea significa que Atenas entre, digamos los años 462 y 322, llegó lo más cerca que ha llegado cualquier comunidad al idea democrático de un gobierno por el pueblo mismo a través de la participación ciudadana, en lugar de los sustitutos modernos de representación e incluso delegación. (Arblaster, 1992: 35).

Ello no nos debe llevar a construir una imagen idílica de la democracia ateniense, puesto que la misma, como ya dijimos con anterioridad, se sustentaba sobre la exclusión de una gran parte de las personas de la toma de decisiones, en términos políticos, y sobre la esclavitud en términos económicos. Las mujeres, los extranjeros y los esclavos no eran considerados parte de la ciudadanía. Y la barbarie esclavista negaba a dichas personas sus derechos más básicos.

Arblaster prosigue su aproximación histórica a Atenas, confrontándola con las democracias representativas actuales, al afirmar que en la democracia ateniense “tampoco había nada similar a una organización moderna de partidos a través de la cual las voces disidentes pudieran disciplinarse o silenciarse. La democracia y el debate abierto eran inseparables.” (Arblaster, 1992: 38). Encontraríamos aquí otro elemento fundamental de las democracias representativas, los partidos políticos, organizaciones a través de las cuales se articula la participación de la ciudadanía en la toma de decisiones pública, frente a la participación directa ateniense.

Así mismo, “en Atenas la igualdad política de los ciudadanos coexistía difícilmente con la desigualdad económica, como sigue sucediendo hoy en día” (Arblaster, 1992: 41). Las crecientes desigualdades socioeconómicas que se detectan en nuestras ciudades, condicionan, efectivamente, la participación de la ciudadanía en la toma de decisiones, así como las dinámicas de comunicación y poder que articulan el espacio urbano. Frente a la igualdad política de las democracias atenienses y la igualdad ante la ley de las democracias representativas, la desigualdad y exclusión social funcionan, precisamente, como factores

excluyentes, como se ilustrará a la hora de abordar el mundo de la vida en los ghettos urbanos en las obras objeto de análisis. La desigualdad surge como uno de los principales problemas de las democracias representativas de las sociedades postindustriales globales:

La desigualdad en la riqueza y el poder económico, en otras palabras, es una forma de desigualdad política que contradice el principio de igualdad expresado en el lema <una persona, un voto>. (...) Otras formas de desigualdad social, racial y sexual también van en contra del principio de igualdad política. (Arblaster, 1992: 119).

Avanzando en la historia, y pasando de Grecia a Inglaterra, cuna de la democracia representativa, cabría señalar la importancia de la teoría de gobierno del filósofo John Locke (2004), al aportar dos elementos capitales sobre los que se fundamenta lo que él denomina gobierno civil. Por un lado, el mismo se basa en la existencia de un contrato, y por otro, para ser legítimo debe contar con el consentimiento del pueblo. Así, el contrato podría ser la Constitución, o el conjunto de normas fundamentales que regulan el funcionamiento del Estado y sus instituciones. Mientras que el consentimiento vendría dado por los procesos electorales en los que la ciudadanía elige a sus representantes. Partiendo del pensamiento de Locke, Arblaster afirma que “el gobierno es un depositario de la confianza que se sostiene en representación del pueblo. Si esa confianza se trasgrede (...) el pueblo tiene el derecho de resistir al gobierno y sustituirlo por otro.” (1992: 55). Para este autor, dicha idea de resistencia es uno de los elementos más novedosos de la teoría política de Locke. Las resistencias, como ya hemos abordado con anterioridad, son fundamentales para entender las dinámicas de poder y comunicación que se dan en el seno de la sociedad y la comunidad, así como en el propio espacio urbano.

La celebración de elecciones, junto a la separación de poderes, o lo que es lo mismo de “las tres grandes operaciones del gobierno –administración, legislación y judicatura–” (Mill, 1997: 23), permitiría que en las democracias representativas primara la voluntad general y se pudiera perseguir el bien común (Mill, 1997). “La sanción de elecciones frecuentes es el control que el pueblo tiene sobre sus representantes, mientras que los representantes mismos tienen el poder de controlar el ejecutivo. De esta manera Mill pensaba que podrían conciliarse los intereses de gobernantes y gobernados.” (Arblaster, 1992: 74). Sin embargo, estos planteamientos fueron empleados por otros autores, entre ellos, como apunta Arblaster, el propio hijo de Mill, James Stuart Mill, para defender que la participación ciudadana en la toma de decisiones en las democracias representativas debe reducirse, precisamente, a la elección de sus representantes: “El núcleo de la teoría elitista era la afirmación de que la democracia, en el sentido tradicional del gobierno por el pueblo, es imposible: todo gobierno es gobierno de una élite o, en el mejor de los casos, de una entre varias élites en competencia.” (Arblaster, 1992: 83). Se negaba, de esta forma, la participación de la ciudadanía en la gestión de lo común, delegándose dicha labor en los partidos políticos.

Ello, pone en entredicho el derecho a la política (y a la ciudad), así como la autorrepresentación y la posibilidad de articular tácticas en oposición a los actores que ejercen el poder, no sólo públicos, sino también privados. Además, como ya apuntaba Mill:

No puede haber ninguna duda de que cuando se concede poder a un cuerpo de hombres llamados representantes, esos hombres, como cualesquiera otros hombres, y siempre que puedan, harán un uso de ese poder que busque no el beneficio de la

comunidad, sino el propio beneficio. La única cuestión, en consecuencia, consiste en cómo impedirlo. En otras palabras, cómo hacer para identificar los intereses de los representantes con los de la comunidad. (Mill, 1997: 41).

La falta de control por parte de la ciudadanía del ejercicio del poder público que hacen sus representantes, es uno de los principales problemas a los que se enfrentan las democracias representativas. Mill aboga por la necesidad de articular controles a dicha labor, más allá de la mera elección de representantes. La existencia de una sociedad civil activa, en la que existan dinámicas de comunicación entre representantes y ciudadanía, y la ciudadanía se organice mediante el asociacionismo, el colectivismo o el municipalismo, sería la forma de articular dicho control, pasando de una democracia meramente representativa a otra deliberativa (Sampedro y Resina, 2010), basada en la discusión y en el discurso, donde los conflictos sean afrontados en el seno de las comunidades y de la opinión pública. En este terreno, Arblaster sostiene sus críticas más duras al funcionamiento de las democracias representativas:

Si mantenemos el principio de la democracia como poder popular, es claro entonces que la concentración de tanto poder en manos de personas a las que no es posible exigir responsabilidades y que además quedan fuera del control de cuerpos electos es incompatible con la democracia. Lejos de ser obsoleta, esta vieja y amplia concepción de la democracia ofrece la única esperanza de superar la debilidad de las asambleas de representantes electos, empequeñecidas como están ahora por las estructuras de poder burocrático y monopolístico que las rodea. (Arblaster, 1992: 97-98).

De esta forma, las desigualdades económicas y la falta de dinámicas comunicativas entre los poderes públicos y la ciudadanía, son dos problemas que se interrelacionan provocando la crisis del sistema democrático representativo en el seno de la economía globalizada. Se constata que la participación en la toma de decisiones públicas es desigual, como consecuencia de las propias desigualdades económicas y la exclusión social que éstas generan. Puesto que mientras los actores que ejercen el poder pueden poner en marcha estrategias y establecer dinámicas comunicativas y de poder con las instituciones públicas, las personas que carecen del mismo son relegadas en la toma de decisiones (Arblaster, 1992: 120).

5.1.8. El Estado

Hall e Ikenberry (1993) sostienen que existen tres elementos que, en mayor o menor medida, se dan en los estados y que por lo tanto sirven para elaborar una definición de los mismos. En primer lugar, el Estado es un conjunto de instituciones. Siendo la más poderosa de todas ellas, la institución que controla los medios de violencia y coerción; en segundo lugar, estas instituciones actúan en un territorio geográfico delimitado, sin embargo, el Estado mira tanto hacia adentro de dicho territorio, como hacia el exterior del mismo; en tercer lugar, el Estado tiende a monopolizar la promulgación de normas dentro del territorio en el que sus instituciones actúan. Estaríamos hablando, por lo tanto, de la dimensión institucional del Estado, ligada al poder ejecutivo; de la dimensión espacial del mismo, al extenderse su marco de actuación sobre un territorio; y de la dimensión

normativa, puesto que es el encargado de promulgar leyes y guardar su cumplimiento, estaríamos, por lo tanto, apuntando hacia el poder legislativo y el poder judicial.

Esta escueta definición del Estado, es, como los propios autores reconocen, limitada. Ello se debe, por un lado, a la globalización del capitalismo, que ha diluido las fronteras de los estados; y por otro, a la propia descentralización interna de los mismos. Los estados actuales no pueden ejercer ninguna de las funciones descritas de forma monopolística. Por ejemplo, los medios de coerción son ejercidos, en el caso de Estados Unidos, por el Estado federal a través del ejército y diversos departamentos y agencias; pero también por los estados federados que lo componen, mediante la guardia nacional; así como por los poderes públicos locales a través de las oficinas del sheriff o los departamentos de policía urbanos. Sin contar, claro está, al resto de actores que ejercen el poder de forma delictiva y que cuentan con sus propios medios de violencia y coerción, como las organizaciones criminales. El uso de la violencia, o el poder de hacer uso de la misma, es una característica fundamental del Estado para Hannah Arendt (1997), que sostiene que el mismo “se organizó como fáctico <poseedor de la violencia>”.

“Los Estados viven dentro de la sociedad capitalista. A medida que el centro dinámico del capitalismo se desplaza de un lugar a otro, los Estados ascienden y caen.” (Hall e Ikenberry, 1993: 175). En el estadio actual del sistema capitalista, el ejercicio del poder y la propia toma de decisiones sobre lo público, ya no se incardina, exclusivamente, en los aparatos estatales. Por ello, Foucault propone “buscar lo que puede haber de más oculto en las relaciones de poder; seguirlas hasta en las infraestructuras económicas, y no sólo en sus modalidades estatales, sino también infraestatales o paraestatales; reencontrarlas en su juego material” (2001: 167). El autor busca, así, frenar una tendencia que “es común a las instituciones, a los partidos, a toda una corriente del pensamiento y la acción revolucionarios y que consiste en sólo ver el poder en la forma y los aparatos del Estado. Lo que hace que sólo encontremos ya el poder en las cabezas de los individuos (bajo forma de representación, de aceptación o de interiorización).” (Foucault, 2001: 167)

Estas apreciaciones constatan los límites del Estado dentro del mundo global. Así como las deficiencias participativas de las democracias representativas. “Existen otros centros de decisión [más allá de los parlamentos]: las empresas, los media, las iglesias, los grupos de presión de todo tipo, pero es lo típico de las sociedades democráticas.” (Fischer en Cohn-Bendit, 1998: 221). Ante esta situación, “debemos inventar nuevas estructuras institucionales capaces de tener en cuenta todas estas contradicciones.” (Fischer en Cohn-Bendit, 1998: 221). Ello pasaría por adaptar las instituciones del Estado no sólo al funcionamiento del mundo capitalista global, sino sobre todo a las demandas de una mayor participación ciudadana. Hacer el tránsito de unas instituciones propias de la democracia representativa a otras adaptables a una democracia deliberativa o participativa.

A continuación haremos un sucinto repaso al modelo de Estado norteamericano, haciendo hincapié en algunos de los elementos contextuales necesarios para abordar el posterior análisis de las obras que son objeto de estudio de esta tesis doctoral.

5.1.8.1. La administración federal

Hacia el año 1776, algunas personas importantes de las colonias inglesas descubrieron algo que resultaría enormemente útil durante los doscientos próximos años. El hallazgo fue el pensar que si creaban una nación, un símbolo, una entidad legal llamada Estados Unidos, podrían arrebatarles las tierras, los beneficios y el poder político a los favoritos del Imperio Británico. Y que además, en este proceso, podrían desactivar una serie de rebeliones potenciales y crear un consenso de apoyo popular para la andadura de un nuevo y privilegiado liderazgo. (Zinn, 2005: 60)

De esta forma presenta Zinn el nacimiento de los Estados Unidos. Como una asociación de intereses, principalmente económicos, producto de las dinámicas de poder establecidas entre los actores locales, que ejercían el mismo a través de la propiedad (de tierra, de medios de producción o de esclavos). El autor apostilla dicha denuncia afirmando que:

La Constitución era un acuerdo entre los intereses negreros del Sur y los intereses económicos del Norte. Para unificar los trece estados en un gran mercado para el comercio, los delegados nortños querían leyes que regulasen el comercio interestatal, e insistían en que estas leyes sólo requirían, para su aplicación, una mayoría en el Congreso. Los sureños se avinieron, a cambio de que les dejaran continuar con el comercio de esclavos durante veinte años, antes de su abolición. (Zinn, 2005: 97).

En el propio nacimiento del Estado se pudieron observar, por una parte, las dinámicas de poder existentes entre poderes públicos y privados, y por otra, la desigualdad y la exclusión social, al perpetuarse la esclavitud y negar la condición de ciudadanas a las mujeres. Esta introducción a la historia de Estados Unidos, persigue contextualizar los principales problemas urbanos que se detectarán en el análisis de las obras objeto de estudio, visibilizando que los mismos tienen su origen, en gran medida, en el inicio del propio Estado.

Siguiendo la consabida separación de poderes que caracteriza a las democracias representativas occidentales, podemos señalar que en el caso de Estados Unidos, el poder ejecutivo está compuesto por el presidente, los secretarios de cada departamento, las agencias dependientes de los mismos y los funcionarios y trabajadores que nutren a cada una de estas instituciones. El legislativo radica en dos cámaras: la cámara de representantes y el Senado. Mientras que el judicial tiene como máxima autoridad a nivel federal el Tribunal Supremo, intérprete máximo de la Constitución. Para hacernos una idea de la magnitud del Gobierno Federal estadounidense, cabe señalar que el presupuesto para el año 2016 del mismo ascendió a 3,9 trillones de dólares (Congressional Budget Office, 2016).

El presente trabajo no tiene como objeto llevar a cabo una descripción pormenorizada del funcionamiento del Gobierno Federal o del sistema institucional estadounidense. De tal forma que se llevará a cabo una descripción sintetizada del mismo, de cara a establecer la relevancia del Gobierno Federal en las dinámicas comunicativas y de poder que se describen en las obras a analizar. Teniendo en cuenta que dichas dinámicas son, en su práctica totalidad, de carácter local (aunque universales), el papel del Gobierno Federal es de carácter secundario, ya que no forma parte del sistema de poder local, sino que actúa en el mismo desde su exterior. De hecho, los principales actores que representan al poder público federal son departamentos y agencias dependientes del mismo. El Federal Bureau

of Investigation (FBI) y la Drug Enforcement Administration (DEA), en la lucha contra la corrupción y el narcotráfico, en el caso de la Baltimore de *The Wire*. La Federal Emergency Management Agency (FEMA), en la gestión de catástrofes, en el caso de la New Orleans de *Treme*. Y el Department of Housing and Urban Development (HUD), en la construcción de viviendas sociales, en la Yonkers de *Show me a hero*.

Roncayolo (1988: 108-109) sostiene que “en Europa, la construcción del estado moderno no suprime ni la tradición ni el patriotismo ni la organización municipal, pero reduce su campo de acción, reglamenta su funcionamiento y modifica sus normas”. En Estados Unidos donde el municipalismo siempre tuvo una gran relevancia en la sociedad (de Tocqueville, 2010), también se dio ese proceso, como consecuencia del aumento del poder del Gobierno Federal en el último siglo. De hecho, el propio Roncayolo (1988: 105) añade que “la gestión urbana no depende exclusivamente de la autoridad municipal, sino que recibe de modo más o menos directo, coercitivo, impulsos del poder central, acaso sólo por medio de las leyes”.

No resulta difícil, pues, trazar una relación entre las políticas puestas en marcha a nivel federal y la construcción de dinámicas de comunicación y poder urbanas. A este respecto, y dado que la primera de las ficciones objeto de estudio, está situada en los albores del nuevo milenio, es pertinente hacer un breve resumen de las políticas llevadas a cabo a nivel federal durante los años 90 y su repercusión, por acción u omisión, en las ciudades norteamericanas.

Como relata Howard Zinn (2005), Clinton obtuvo la presidencia en 1992 y el principal eje de su programa económico fue la reducción del déficit, lo que cerró las puertas a la puesta en marcha de un intrépido programa de inversiones en servicios públicos y un paquete de medidas que fomentaran el empleo.

Los pequeños gestos de Clinton no se acercaban a lo que necesitaba una nación en la que una cuarta parte de los niños vivían en la pobreza, donde la gente sin hogar vivía en la calle en todas las grandes ciudades, donde las mujeres no podían buscar trabajo debido a la inexistencia de guarderías, donde el aire y el agua se estaban deteriorando de forma peligrosa y donde 35 millones de americanos – 10 millones de los cuales eran niños- no disponían de cuidados médicos. (Zinn, 2005: 611)

El panorama era, por lo tanto, de una creciente desigualdad social, altas tasas de desempleo (para el mercado laboral americano) y un progresivo deterioro de las ciudades, de la vida urbana en sí misma. Por un lado estaba la clase alta, ligada al poder financiero, por otro una clase pobre creciente, que ocupaba barrios periféricos y centros en grave estado de deterioro. En el medio, como apunta Zinn (2005: 588) “una clase media insegura y amenazada”, primero, por amenazas netamente urbanas, como la violencia y la criminalidad, lo cual provocaba que abandonaran las ciudades para asentarse en los suburbios y en las áreas periurbanas. Pero después, también por la propia evolución del sistema económico en la era global (deslocalizaciones, reducción de la mano de obra...).

Retomando la idea inicial de fomentar, desde el gobierno federal, el empleo, y a su vez dotar a las ciudades de nuevos servicios públicos, Zinn (2005: 611-615) sostiene que la Administración Clinton tenía dos vías para financiar tan ambicioso programa reformista. Por un lado, recortar el enorme gasto militar de Estados Unidos. Por otro, crear un

impuesto sobre la riqueza o implantar un impuesto sobre la renta verdaderamente progresivo que generaran cientos de miles de millones que se pudieran destinar a programas sociales, una sanidad universal gratuita, los sistemas educativos públicos o el medioambiente.

La alternativa a ese programa tan atrevido era continuar igual, con ayudas insignificantes para los pobres, permitiendo que las ciudades fueran contaminándose, no ofreciendo ningún trabajo útil a los jóvenes y creando una población marginal de personas holgazanas y desesperadas que caen en la droga y el crimen constituyendo una amenaza para la seguridad física del resto de la población (Zinn, 2005: 612-613)

Observando ese diagnóstico, con la perspectiva del tiempo, y teniendo en cuenta lo visualizado en las cuatro obras objeto de estudio, podemos afirmar que Zinn estaba en lo cierto al pronosticar el futuro de las ciudades norteamericanas y, por extensión, de las del resto de democracias representativas occidentales, si se mantenía el rumbo tanto en el plano económico como en el social. Los Estados Unidos que aventuraba Zinn, son un fiel retrato de los Estados Unidos de hoy en día. Sin alterar un ápice la política económica del gobierno federal, intentó paliarse el problema más acuciante, el de la violencia urbana, a través de una Ley del crimen, aprobada con el apoyo de ambos partidos, endureciendo las penas y aumentando la población reclusa de las cárceles del país. Dicha población encarcelada era, por lo general, “personas desesperadas, muchas de las cuales eran jóvenes, y muchas no blancas” (Zinn, 2005: 613). No sólo no se puso en marcha un profundo cambio de modelo socioeconómico, que promoviera salidas a la situación de exclusión social en la que se encontraba una parte creciente de la población, sino que además, las escasas medidas adoptadas a nivel federal, aceleraron dicha exclusión, marginalizando a los ya excluidos y separándolos, sobre todo en las ciudades, del resto de la población. Esto se debió a que “en los años noventa, el sistema político de Estados Unidos –estuvieran en el poder los demócratas o los republicanos- seguía estando bajo el control de aquellos que tenían grandes riquezas, entre ellos las corporaciones, que también dominaban los principales instrumentos de información” (Zinn, 2005: 588).

El consenso bipartidista forjado durante los años 80, en los que los presidentes eran republicanos (Reagan y Bush) y el Congreso estaba controlado por los demócratas, hizo que ambos partidos estuvieran de acuerdo en lo esencial: una política exterior intervencionista y una defensa a ultranza del capitalismo. Lo cual chocaba frontalmente con aquellas dos fuentes de financiación del Estado que defendía Zinn: la reducción del gasto militar y el aumento de impuestos a las grandes fortunas. De tal forma, que las diferencias entre los programas económico-sociales de republicanos y demócratas, radicaban en aspectos como las ayudas sociales a los más desfavorecidos. Los demócratas abogaban por dar más ayudas, mientras que los republicanos perseguían recortarlas. Medidas que fomentaban el mantenimiento del status-quo y que no perseguían “cambiar un sistema económico en el que los beneficios de las corporaciones se anteponían a las necesidades humanas” (Zinn, 2005: 567).

En paralelo, a las políticas socioeconómicas, se ha llevado a cabo, desde la presidencia de Richard Nixon, la guerra contra el narcotráfico. La *war on drugs* ha sido un elemento capital de las políticas de seguridad en las democracias representativas occidentales durante el último medio siglo. Estados Unidos, país donde se han producido y se ambientan las obras objeto de estudio en esta tesis doctoral, y Galicia, país en el que dicha

tesis se ha escrito, comparten la relevancia social, política y económica de la industria del tráfico de drogas, pero también de la lucha contra el mismo, y cómo afecta todo ello a las dinámicas comunicativas y de poder de sus respectivos sistemas y opiniones públicas.

En 1972 el presidente Richard Nixon designó la Comisión Shafer, de cara a evaluar el impacto real del consumo de drogas en la sociedad estadounidense. El informe final emitido por dicha comisión apuntó que el consumo de cannabis no iba asociado a un aumento de la criminalidad y que dicho consumo era menos nocivo que el del alcohol, de tal forma que se recomendaba su descriminalización (Linton, 2015). La Administración Nixon, completamente opuesta a dicho consumo, ignoró el informe de la Comisión Shafer y “pocos años después, la lucha estadounidense contra el cannabis no solo iniciaría la guerra global contra las drogas, sino también, paradójicamente, la industria de la cocaína, que en los años venideros iba a convertirse en el objetivo primordial de EEUU.” (Linton, 2015: 70).

De tal forma, que durante la Administración Nixon (1969-1974), se puso en marcha en Estados Unidos la guerra contra el narcotráfico (*war on drugs*). Posteriormente, ya bajo la Administración Reagan (1981-1989), el tráfico de drogas fue señalado como un problema de seguridad nacional, “concitando una creciente preocupación y alarma en la opinión pública” (Bustamante, 1990: 240). Y a la vez se convirtió en un elemento central de las relaciones entre Estados Unidos y los países latinoamericanos, principalmente Colombia y México. Si bien el consumo de estupefacientes ya era visible en la convulsa década de los 60 (la guerra de Vietnam, la lucha por los derechos civiles, los asesinatos de los Kennedy y de Martin Luther King, la revolución sexual...), éste no fue considerado un problema por los poderes públicos americanos porque el nivel de consumo era moderado, el impacto en las tasas de criminalidad limitado, su relevancia como negocio ilegal aún era incipiente, y la ciudadanía se mostraba tolerante con el consumo de drogas dentro del convulso panorama sociopolítico que imperaba en el país (Tokatlián, 1988).

Sin embargo, esta situación comienza a cambiar a finales de los 60, cuando el consumo comienza a acelerarse y por lo tanto a modificar las causas que habían justificado, durante dicha década, que no se considerara un problema de gran calado social, económico y político. Sin embargo, el mismo se presenta a la opinión pública arguyendo causas exógenas: “drug use is considered a malignant phenomenon whose nature is best explained by external factors and variables.” (Tokatlián, 1988: 134), llegando a generarse un discurso cuya principal macroproposición sostenía que la creciente adicción a las drogas de la ciudadanía, era una conspiración exterior para socavar los fundamentos de la sociedad estadounidense. Teniendo en cuenta todo ello, los discursos sobre el consumo de drogas giraron en torno al empleo de dos conceptos: *drug trafficking* y *war on drugs* (Tokatlián, 1988). El primero de ellos ponía el foco en el tráfico, es decir en el movimiento de la droga, desde fuera hacia dentro del país, invisibilizando la producción interna y el consumo. Mientras que el segundo, construido discursivamente bajo la presidencia de Richard Nixon y empleado de forma sistemática bajo la Administración Reagan y los posteriores gobiernos estadounidenses, sigue una lógica que “discards the underlying economic-commercial basis of the traffic and emphasizes a language high in moral content in order to wage a *war on drugs*” (Tokatlián, 1988: 134). De tal forma, que la lucha contra el narcotráfico se concibe, desde sus orígenes, como un problema interno cuya procedencia es de carácter externo, y desde el plano moral y no desde el económico, es decir, desde los

beneficios económicos que genera la industria ilegal de las drogas, el gasto que produce en términos sanitarios y cómo afecta a la vida en las ciudades.

Durante la década de los 70, Estados Unidos invirtió, según Linton (2015), en torno a 16 millones de dólares anuales en la lucha contra las drogas. Cifra que se situaría a finales de la década de los 2000 en los 18.000 millones de dólares anuales (Felling citado en Linton, 2015). Mientras que los ingresos que genera la industria de la droga ascienden a entre 500 y 600 miles de millones de dólares, sólo en Estados Unidos (Mena, 2011). Teniendo en cuenta que el producto interior bruto (PIB) a precios corrientes de España en el año 2015 fue ligeramente superior al billón de euros (Instituto Nacional de Estadística, 2016), nos encontraríamos con el hecho de que los ingresos de la industria de la droga en Estados Unidos, son equivalentes a la mitad del PIB español, lo cual nos permite observar la relevancia económica, social y política de este fenómeno.

La liberalización de la economía que implantó la propia Administración Reagan, la globalización y el surgimiento de las sociedades post-industriales o de consumo, fueron el terreno perfecto para que la economía de la droga se expandiera por las ciudades occidentales en general, y por las estadounidenses en particular. “Lo que empezó como una guerra contra el narcotráfico hace ya varias generaciones se ha convertido actualmente en una guerra contra las clases marginadas, y lo que las drogas no han destruido en nuestras ciudades lo ha destruido la guerra contra ellas.” (Simon, 2014: 55). Simon apunta así a los efectos que la industria de las drogas y las medidas de los poderes públicos contra las mismas, han generado en las ciudades. Un estudio sobre los asesinatos que se producen en New York City concluyó, a finales del S.XX, que el 40% de los homicidios estaban relacionados con el mercado ilegal de la droga (Goldstein, Brownstein, Ryan & Bellucci, 1997). Los motivos de dicha violencia radicarían, en primer lugar, en que el hecho de que el mercado de la droga sea ilegal expone a los traficantes a la depredación dentro del mercado, así como a la vigilancia y a las represalias con respecto a los rivales. En segundo lugar, la presión policial sobre los traficantes incentiva el surgimiento de delatores y provoca que los intercambios de droga sean más precipitados y peligrosos, lo cual incide también en un aumento de la violencia entre los propios traficantes (Jacques y Allen, 2015).

La adicción, la violencia y el abandono del espacio público surgen así como problemas urbanos directamente ligados a la industria de la droga y a la lucha contra la misma, como podremos observar a la hora de abordar el análisis de las ficciones objeto de estudio, en particular en el análisis de los conflictos y problemas urbanos presentes en *The Corner* y en *The Wire*.

Las políticas de seguridad federales comenzaron a priorizar el terrorismo internacional, a partir de los atentados del 11 de septiembre de 2001 contra el World Trade Center de New York City y el Pentágono. El primer ataque extranjero sufrido por Estados Unidos desde el bombardeo japonés de Pearl Harbor y que precipitó la entrada del país en la II Guerra Mundial. La *war on drugs* dio paso, así, a la *war on terror* en las prioridades de seguridad del gobierno federal, como aborda David Simon en *The Wire*.

5.1.8.2. Las administraciones estatales

Estados Unidos es un estado federal, compuesto por cincuenta estados y el Distrito de Columbia, donde se encuentra la capital federal, Washington. Cada uno de estos estados cuenta con su propia constitución, que regula sus poderes y competencias. Incluidos su propio gobierno, liderado por el gobernador, y su poder legislativo bicameral, que tiene como principales competencias aprobar los presupuestos estatales, así como la legislación impositiva y la posibilidad de destituir al gobernador, a través del proceso de impeachment, análogo del federal (State & Local Government, 2016). Las competencias estatales están protegidas constitucionalmente, ante la posible intromisión del gobierno federal, por la X Enmienda: “The powers not delegated to the United States by the Constitution, nor prohibited by it to the States, are reserved to the States respectively, or to the people.” (Constitution of the United States of America, 2016).

Al igual que en el caso del Gobierno Federal, los Gobiernos Estatales intentan evitar interactuar con otros actores a nivel local. La intervención de los mismos en los conflictos urbanos, suele venir aparejada al surgimiento de una crisis de tal dimensión que su intervención resulta imprescindible, o a la intervención en la construcción de la ciudad mediante los presupuestos. A continuación haremos un breve repaso a los tres estados donde están situadas las ciudades que analizan las series de televisión que son objeto de estudio.

5.1.8.2.1. El estado de Maryland

Al norte de la capital federal, Washington, se encuentra el estado de Maryland, cuya capital es Annapolis y su ciudad de mayor población y centro económico principal es Baltimore, una de las ciudades que reconstruyen las ficciones analizadas en la presente obra. El estado de Maryland tenía 5.773.552 habitantes en 2010, fecha en la que se llevó a cabo el último censo federal, que se elabora cada diez años. A partir de dicho censo se distribuyen el número de electores que corresponde a cada estado en las elecciones presidenciales, así como el número de congresistas que lo representarán en la Cámara de Representantes. Proceso que se reproduce de forma analógica a nivel estatal, puesto que en función de la población, se lleva a cabo el diseño de los distritos electorales.

Maryland fue uno de los trece estados fundadores de los Estados Unidos. El estado se encuentra atravesado, en su parte más occidental, por la megalópolis BosWash, un entramado urbano que discurre de forma continua entre Boston (Massachusetts) y el área metropolitana situada al sur de Washington, en el estado de Virginia. Así mismo, forma parte del Rust Belt, el eje histórico industrial del país, que discurre desde los estados de los Grandes Lagos (Michigan, Illinois, Wisconsin) hasta la Costa Este, donde se vendría a fusionar con la megalópolis BosWash. Ello convierte a este estado y sobre todo a su principal ciudad, Baltimore, en un interesante objeto de estudio tanto a nivel urbano, como a nivel socioeconómico, de cara a analizar la evolución de las ciudades en el marco de la sociedad postindustrial o de consumo en el mundo global. A ello cabría sumarle el hecho de que

In many respects Maryland does deserve the slogan “American in Miniature” that sometimes adorns its promotional literature. Its terrains are diverse and varied, from the Chesapeake Tidewater to Baltimore City’s upscale gentrified communities

and desperate drug-infested neighborhoods depicted on *Homicide* and *The Wire*, suburban and rural Piedmont, and Apalachian highlands. Maryland's population, multiracial from its inception, has grown even more diverse as immigrants from other states and countries have made the state one of the most demographically distinct in the nation. (Smith y Willis, 2012: xi).

La diversidad geográfica y racial, convierten así, al estado de Maryland, en una representación de los Estados Unidos en su totalidad. Cabe señalar, la referencia que hacen los autores a *The Wire* y *Homicide*, la serie de televisión basada en la obra de no ficción de Simon. Y al retrato que hacen de los espacios urbanos y sus problemas.

Focalizando nuestra atención en la distribución racial y étnica, nos encontramos con que en 2010, el 30,9% de la ciudadanía de Maryland era afroamericana, mientras que en el total de Estados Unidos dicho porcentaje es del 13,6%. En cambio, la población de origen latino representa el 16,3% de toda la población estadounidense, sin embargo sólo 8,2% de la ciudadanía de Maryland es de origen latino. De tal forma que la afirmación de Smith y Willis ha perdido, con el aumento de población latina, cierta validez. Maryland sigue siendo un estado multirracial, pero mientras que es uno de los estados con mayor número de ciudadanos afroamericanos, tiene un porcentaje de población latina muy inferior a la media del país.

En lo que respecta a la vivienda, Maryland registraba, en 2010, un total de 2.378.814 unidades de vivienda, de las cuales 222.403 estaban deshabitadas. Algo menos de la mitad de dicha cifra se encontraban disponibles en el mercado inmobiliario, ya fuera para vender o para alquilar. Sin embargo, más de 100.000 viviendas se encuentran desocupadas y fuera del mercado inmobiliario. Tanto *The Corner* como *The Wire* mostrarán, como veremos en el análisis, el abandono de numerosas viviendas en los ghettos de Baltimore. A este respecto, al analizar el Censo Federal se puede constatar que de las 5.773.552 personas que habitaban en Maryland en 2010, 138.366 no figuran en el censo ni como residentes en su propia vivienda, ni como residentes en régimen de alquiler.

Finalmente, en lo relativo al sistema político del estado, Smith y Willis (2012), han constatado el abrumador dominio del Partido Demócrata en el mismo. De tal forma, que Maryland es en uno de los grandes bastiones demócratas del país, junto a otros estados del Northeast como Massachussets y Rhode Island, o Hawaii. "In the modern, post-World War II era only three Republicans governors have been elected, serving a total of fourteen years, while the state legislature, the general assembly, has maintained overwhelming Democratic majorities (Smith y Willis, 2012: xii). Si bien cabe precisar que en Enero de 2015, tomó posesión del cargo de gobernador un republicano, Lawrence J. Hogan Jr., elevando la cifra de gobernadores republicanos post-II Guerra Mundial a cuatro. Smith y Willis (2012: xii) explican que este dominio demócrata "in an age of polarized politics is a testament to their organization, flexible policies, and political pragmatism."

5.1.8.2.2. El estado de New York

En lo que respecta al estado de New York, donde está situada la ciudad de Yonkers, sobre la que gira la narración en *Show me a hero*, su población total en el año 2010 ascendía a 19,378,102 habitantes, siendo el cuarto estado más poblado del país, tras

California, Texas y Florida. New York está situado, al igual que Maryland en la región del Northeast. Y New York City y su área metropolitana, dentro de la cual se halla Yonkers, forman parte tanto del Rust Belt como de la megalópolis BosWash, siendo NYC una de las grandes ciudades globales del mundo.

En lo que respecta a las razas y etnias de la ciudadanía, el 17,2% de la misma era afroamericana en 2010, algo menos de 4 puntos por encima de la media nacional. Mientras que los ciudadanos de origen latino representaban el 15,1% del total de la población del estado, 2,5 puntos por encima de la media nacional. Lo cual nos lleva a observar que la diversidad racial y étnica de New York es más representativa de la del país que la del estado de Maryland.

El estado de New York contaba, en 2010, con 8.108.103 unidades de vivienda. 790.348 de estas viviendas no estaban habitadas, si bien 200.039 se alquilaban y 77.225 se vendían. El resto de viviendas desocupadas estaban fuera del mercado inmobiliario, bien porque pudieran estar abandonadas o bien porque sus propietarios no deseaban ponerlas en circulación. Por otra parte, más de medio millón de personas no figuraban en el censo como habitantes de ninguna vivienda, lo cual puede deberse a que dicho censo está incompleto, o dichas personas carecían, efectivamente, de vivienda en el momento en el que se llevó a cabo el censo. A este respecto, cabe destacar que la crisis del mercado inmobiliario, que provocó la recesión económica global de 2008 estalló en New York City con la bancarrota de Lehman Brothers (De Haas y Van Horen, 2012).

En lo relativo a la política y a la elección de cargos públicos, el estado de New York ha sido, aunque en menor medida que el de Maryland, mayoritariamente demócrata desde la década de los 70. Desde 1975, sólo ha ocupado el cargo de gobernador un republicano, George Pataki, si bien lo hizo durante 12 años (3 mandatos). A finales de los años 80 – principios de los años 90, periodo temporal en el que transcurrió *Show me a hero*, el gobernador era el demócrata Mario Cuomo. Hoy en día lo es su hijo, Andrew Cuomo, tras ganar las elecciones de 2010 y 2014. A nivel federal, también podemos constatar la superioridad demócrata en el estado, puesto que la última vez que un candidato a presidente del Partido Republicano ganó en el estado de New York fue en 1984 Ronald Reagan, cuando se presentó a la reelección.

5.1.8.2.3. El estado de Louisiana

Finalmente, nos encontraríamos con el estado de Louisiana, habitado por 4.533.372 personas. Maryland y New York son dos estados similares, situados en la misma región, con similitudes geográficas, raciales, económicas y culturales, así como con fuertes lazos económicos y comunicacionales entre ambos estados, dada su proximidad y la pertenencia de sus dos grandes ciudades a la misma megalópolis. En cambio, Louisiana, es un estado con unas características y unos condicionantes socioeconómicos, culturales y políticos muy distintos a los de los estados postindustriales del noreste.

Louisiana se convirtió en estado en 1812, tras haber sido una colonia española y francesa, convirtiéndose en el décimo octavo estado de la Unión. Su capital está en Baton Rouge, pero su principal urbe y centro económico es New Orleans, ciudad en la que

transcurre *Treme*, una de las ficciones que se analizan en la presente obra. Louisiana “progressed from territory in 1803, to statehood in 1812, to commercial center of the South in the 1820’s” (Reed, 1963: 35). A la altura de 1840, New Orleans “was the nation’s fourth largest city and challenged New York as the country’s leading exporter.” (Reed, 1963: 35). Sin embargo, Louisiana, al igual que el resto de estados del Sur, formó parte de la Confederación de Estados que declaró su secesión de los Estados Unidos de América. Ello se produjo, después de que se rompiera el equilibrio entre estados nortños y sureños que había alumbrado la Constitución, como señalamos con anterioridad, a través de los postulados de Howard Zinn (2005). Al promover la abolición de la esclavitud, los estados del Norte cuestionaban no sólo el sistema económico del Sur, sino también sus sistemas social, cultural y político. El conflicto se saldó con la derrota de los confederados en la Guerra de Secesión (1861-1865) y la aprobación durante la misma de la XIII Enmienda a la Constitución:

Neither slavery nor involuntary servitude, except as a punishment for crime whereof the party shall have been duly convicted, shall exist within the United States, or any place subject to their jurisdiction. Congress shall have power to enforce this article by appropriate legislation. (Constitution of the United States of America, 2016)

Tras estos acontecimientos, Louisiana se convirtió en un estado, al igual que el resto del Sur, mayoritariamente demócrata durante un siglo. En la década de los 60, bajo las presidencias de Kennedy y Johnson, se llevó a cabo la aprobación, entre otras medidas, de la Civil Rights Act (1964), que perseguía combatir la segregación racial y la discriminación de los afroamericanos en la sociedad estadounidense. Estas políticas generaron un gran rechazo de los actores que ejercían el poder en los estados sureños y el fin de la hegemonía política del Partido Demócrata. Desde 1876 hasta 1979, todos los gobernadores del estado de Louisiana fueron demócratas. A partir de esta fecha, demócratas y republicanos se han alternado en el control del ejecutivo del estado. Tras ocho años de gobierno del republicano Bobby Jindal, en 2015 venció en las elecciones el demócrata John Bel Edwards, actual gobernador. Si bien es cierto que la Cámara de Representantes de Louisiana está controlada por los republicanos, que cuentan con 59 representantes, frente a 42 demócratas y 3 independientes. Lo cual nos lleva a observar que el estado es, hoy en día, eminentemente republicano. El último candidato demócrata en ganar las elecciones en Louisiana fue Bill Clinton en 1996. En los últimos comicios, Donald Trump se impuso a Hillary Clinton logrando el 58,1% de los votos, frente al 38,4% cosechado por Clinton. Así mismo, los dos senadores que representan a Louisiana en el Senado de los Estados Unidos son republicanos, así como cinco de los seis congresistas que componen la delegación de Louisiana en la Cámara de Representantes federal (el único congresista demócrata representa al 2º Distrito del Estado, en el que está englobada New Orleans).

En lo que respecta a la cuestión racial, Louisiana es, tras Mississippi, el segundo estado con un mayor porcentaje de población negra o afroamericana, puesto que la misma supone el 32,8% del total. En cambio, tiene un minúsculo porcentaje de población de origen hispano o latino (2,4%), diez puntos por debajo de la media nacional.

Finalmente, en cuanto a las unidades de vivienda, en Louisiana existían, en el año 2010, 1.964.981 viviendas. 236.621 de esas viviendas estaban desocupadas, algo más de

66.000 se alquilaban y sólo 21.480 se vendían. Mientras que las 150.000 viviendas desocupadas restantes no formaban parte del mercado inmobiliario. 127.427 personas no figuraban en el censo como residentes en casas de su propiedad o en régimen de alquiler.

5.1.8.3. Las administraciones locales

Para entender el papel de las administraciones locales en la construcción de la ciudad, hay que partir de la idea de que “las instituciones han sido modificadas o reconstruidas simultáneamente con la instauración de las democracias liberales y conformándose a estas” (Roncayolo, 1988: 109), sin olvidar que a la vez, las propias instituciones han sido las que han llevado a cabo esa instauración. En Estados Unidos, las ciudades eligen a su alcalde mediante elección directa, y de forma independiente a la elección del concejal que representa a su distrito. Así, como precisa Roncayolo (1988: 110), “en los Estados Unidos de Norteamérica las grandes ciudades tienen un alcalde electo; las pequeñas y medianas designan un manager que gobierna la ciudad con el control del concejo”. En palabras de Alexis de Tocqueville (2010), “las instituciones municipales son para la libertad lo que las escuelas primarias para la ciencia: la ponen al alcance del pueblo, le hacen gozar su uso pacífico y le acostumbran a servirse de ella.”

A la vez que el Gobierno Federal ha ido consolidando su poder en el último siglo, en la ciudad se ha dado un proceso centralizador del ejercicio de los poderes públicos. De cara a frenar esta tendencia, Mumford (1969: 106-107) aboga por “la deliberada descentralización de instituciones que, por haberse centralizado demasiado, han dejado de servir de modo eficiente a la ciudad como un todo.”

Frente a las abigarradas estructuras estatales, las ciudades tienen, en el actual escenario de la economía global, mayor capacidad de acción, gracias a su flexibilidad “a la hora de adaptarse a las condiciones cambiantes de los mercados, de la tecnología y de la cultura” (Castells y Hall, 2001: 27). En un mundo que avanza a una velocidad vertiginosa, los gobiernos locales, como instituciones públicas más próximas a los ciudadanos (y al territorio), pueden actuar más rápido que los gobiernos nacionales (o transnacionales) así como establecer canales comunicativos tanto con los poderes económicos como con ciudadanía, de forma más efectiva. A este respecto, Roncayolo (1988: 54) se pregunta si “¿existe, además del poder de la élite, algún poder unificador de la ciudad? (...) ¿Se extiende el modelo de las clases superiores a las clases populares por simple contigüidad, por imitación a través de las instituciones (escuela, iglesia o diversiones)?”. Ese poder unificador urbano debería ser ejercido por la administración municipal, a través de los representantes públicos elegidos por la ciudadanía.

A las funciones heredadas de la antigüedad, relacionadas principalmente con la construcción y el mantenimiento del espacio público, así como con la seguridad, la industrialización agregó poderes relacionados con la sanidad, el transporte, la sanidad o la cultura (Mumford, 1968). Mientras que a partir de los años 80, Zárte sostiene que se han puesto en marcha políticas de austeridad, que “se han traducido en la disminución de inversiones en obras de construcción y mantenimiento de infraestructuras, y en una privatización creciente de los sectores de la vivienda y de los servicios públicos” (1991: 22). El autor escribió esto a principios de los 90, refiriéndose a la política económica que

se impuso en occidente a raíz de la recesión económica de los años 70 y los gobiernos de Reagan y Thatcher en los 80. Sin embargo es plenamente aplicable a la actualidad, puesto que desde el comienzo de la crisis económica a finales de la década pasada, dichas políticas de reducción del gasto y privatización del sector público han adquirido aún mayor relevancia en la vida urbana.

A pesar de este proceso, el autor describe cómo influye la administración municipal en los procesos de construcción y transformación urbanos: “la Administración orienta la expansión urbana e interviene directamente en el interior de la ciudad a través de la legislación y la planificación, a través de la creación de infraestructuras y construcción de viviendas, y a través de los usos del suelo que ella misma genera” (Zárate, 1991: 61). Las principales herramientas de las instituciones públicas a nivel urbano serían: la legislación (ordenanzas municipales, bandos...), la planificación, a través de los planes de ordenación urbanística y de la declaración de los tipos de suelo, ambas herramientas serían consecuencia directa de la esfera normativa de los poderes; la dotación de equipamientos de todo tipo, desde colegios a estaciones de autobús, fundamentales para la vida en los barrios, el nivel de vida de los ciudadanos, la movilidad urbana, el coste del suelo y las diferencias entre barrios; habría que añadir una cuarta, relacionada con la seguridad, a través de la policía local. Y hasta una quinta, en la que los actores urbanos que ejercen poderes públicos, actuarían como mediadores en diversos conflictos que enfrenten a otros actores entre sí. Estas herramientas van ligadas a unas determinadas competencias propias de los municipios en el sistema institucional estadounidense:

Municipalities generally take responsibility for parks and recreation services, police and fire departments, housing services, emergency medical services, municipal courts, transportation services (including public transportation), and public Works (streets, sewers, snow removal, signage and so forth). (State & Local Government, 2016).

La presencia y la ausencia del ejercicio de dichas competencias públicas en los espacios urbanos, en los que transcurren los diferentes relatos, serán analizadas.

5.1.8.3.1. Baltimore

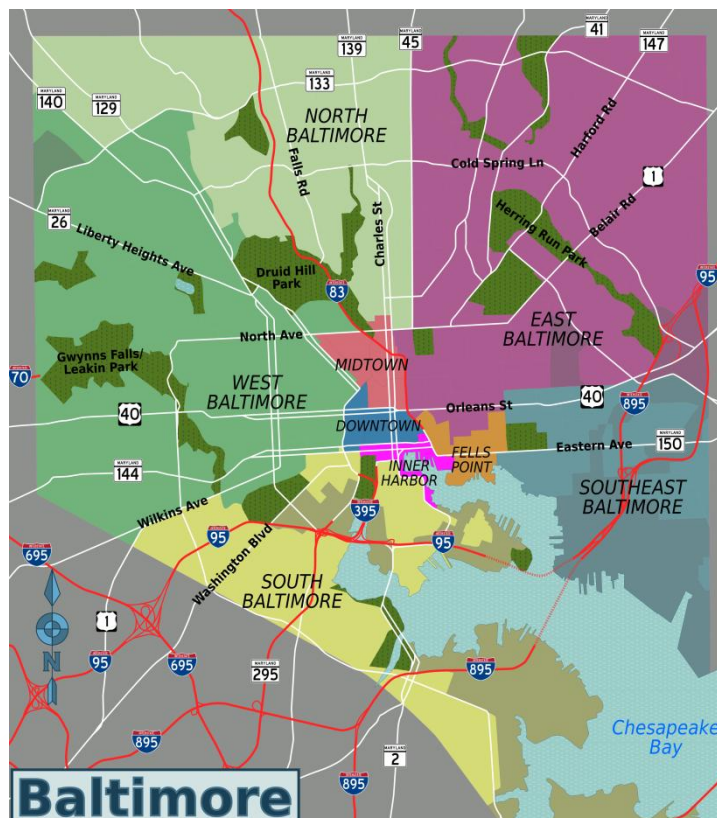


Ilustración 1. Mapa de los distritos de Baltimore. Fuente: Peter Fitzgerald – OpenStreetMap.

Según el último censo federal, elaborado en el año 2010, la ciudad de Baltimore tenía, en aquel año, 620.961 habitantes. El 63,7% de la ciudadanía de Baltimore era afroamericana y un 29,6% de raza blanca. La renta per cápita en 2015 se situaba, según datos preliminares de la oficina del censo, en 25.707 dólares. Mientras que un 22,7% de la población se encontraba en situación de pobreza, ese mismo año, casi 10 puntos por encima de la media federal (13,5%).

Dado que *The Corner* está ambientada en los años 90, y que *The Wire* retrata la vida en la ciudad de Baltimore a comienzos del milenio, es preciso hacer un repaso a sus alcaldes desde finales del S.XX. Desde finales de los 80 y durante todos los 90, el alcalde fue Kurt Liddell Schmoke (1987-1999), el primer afroamericano en acceder al cargo en la historia de la ciudad. Tras él, gobernó Martin O'Malley, de nuevo un hombre blanco, durante dos mandatos (1999-2007), hasta que abandonó el puesto tras vencer en las elecciones estatales y convertirse en gobernador de Maryland. O'Malley, venció en las primarias demócratas de 1999 a dos afroamericanos, Carl Stokes y Lawrence Bell, cosechando el 53,2% de los votos emitidos. Mientras el día de las elecciones se impuso a su rival republicano, David Tufaro, logrando un apabullante 90,5% de los votos, lo cual nos permite observar la enorme preponderancia del Partido Demócrata en la vida política municipal, y el carácter del Partido Republicano como actor político local residual.

Al abandonar O'Malley el cargo, accedería al mismo Sheila Ann Dixon (2007-2010), la primera alcaldesa que ha tenido la ciudad, como consecuencia de ser la primera en la línea sucesoria, al presidir el Consejo Municipal. Meses después se impondría en las elecciones para obtener un mandato completo, cosechando un 63,1% en las primarias demócratas y un 87,7% en las elecciones frente a su rival republicano.

La actual alcaldesa es Stephanie Rawlings-Blake (2010-2016), que también accedería a la alcaldía desde el cargo de presidenta del City Council, al verse implicada Sheila Dixon en un caso de corrupción, y dimitir como consecuencia del mismo (Baltimore Sun, 2010, 6 de enero). Tanto Dixon, como Rawlings-Blake y como la actual alcaldesa, Catherine Pugh (2016 -), son tres mujeres afroamericanas.

5.1.8.3.2. Yonkers

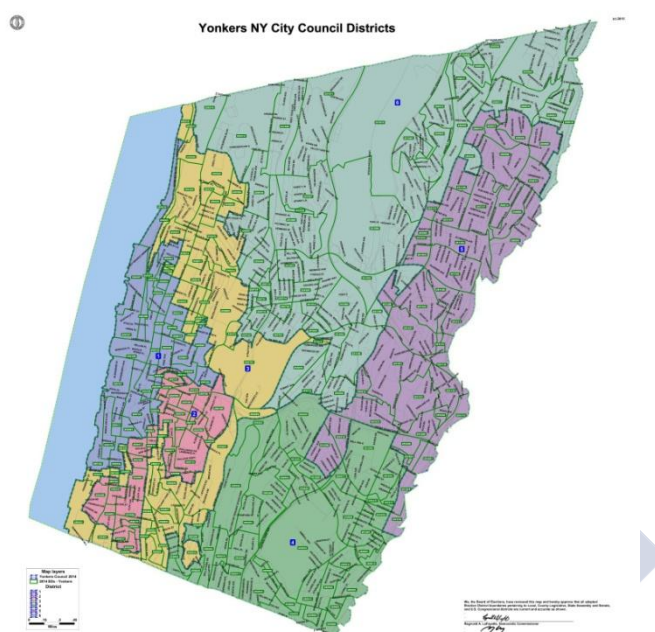


Ilustración 2. Mapa de los seis distritos electorales de Yonkers. Fuente: <http://www.yonkersny.gov/government/city-council/council-districts>.

La ciudad de Yonkers está situada al norte de New York City y a orillas del río Hudson. Según el censo, en el año 2010, Yonkers tenía 195.976 habitantes. El 55,8% de su población era de raza blanca, mientras que la población afroamericana representaba el 18,7% del total. Por otra parte, el 34,7% de la ciudadanía de la ciudad, más allá de su raza, era de origen hispano o latino. El 16,7% de las personas que habitan Yonkers se encuentran en situación de pobreza, un porcentaje ligeramente superior al de la media federal, que se sitúa en el 13,5% (United States Census Bureau, 2010).

En cuanto al sistema político local, a diferencia de las otras ciudades estudiadas y reconstruidas por David Simon, Yonkers no está controlada por representantes del Partido Demócrata. De tal forma que en los últimos treinta años se han ido alternando en la alcaldía representantes tanto del Partido Republicano, como del demócrata. Así, los alcaldes de la ciudad desde que comienzan los hechos narrados en *Show me a hero*, han sido: Angelo Martinelli (R) (1982-1988), Nicholas Wasicsko (D) (1988-1990), Henry

Spallone (R) (1990-1992), Terence Zaleski (D) (1992-1996), John Spencer (R) (1996-2004), Phil Amicone (R) (2004-2012) y Mike Spano (D) (2012 -). Martinelli, Wasicsko, Spallone, Zaleski y Spencer serán actores que ejerzan el poder durante el periodo temporal que estudia Show me a hero, de tal forma que analizaremos sus estrategias y discursos en el capítulo pertinente.

5.1.8.3.3. *New Orleans*



Ilustración 3. Mapa de los barrios de New Orleans. Fuente: <http://www.neworleansonline.com/tools/transportation/maps.html>

New Orleans es la ciudad más habitada del estado de Louisiana y está situada en la desembocadura del río Mississippi. En 2010, cuando se llevó a cabo el último censo federal, cinco años después de la diáspora que generó la devastación de la ciudad tras el Katrina, la ciudad estaba habitada por 343.829 personas (United States Census Bureau, 2010). El 60,2% de la ciudadanía de New Orleans en 2010 era afroamericana y el 33% de raza blanca. En 2015, la oficina del censo sostiene que el porcentaje de personas en situación de pobreza ascendía al 27%, el doble que el porcentaje a nivel federal (13,5%).

En lo que respecta a la política municipal, los tres últimos alcaldes han sido Marc Haydel Morial (1994-2002), Clarence Ray Nagin Jr. (2002-2010) y Mitch Landrieu (2010 -), los dos primeros hombres negros, el tercero de raza blanca. Marc Morial accedió al cargo tras las elecciones de 1994. En la primera ronda quedó segundo, con el 32% de los votos, tras el también demócrata Donald Mintz (37%), y por delante de otro demócrata, el actual alcalde, Mitch Landrieu (10%). Sin embargo en la segunda ronda que se celebró al no haber logrado ningún candidato más del 50% de los votos, Morial se impuso a Mintz por 8 puntos de diferencia (54-46). En 1998 sería reelegido al vencer en primera ronda con 79% de los votos.

En las elecciones de 2002, al no poderse presentar de nuevo Morial, los dos principales candidatos, ambos demócratas, fueron Ray Nagin y Richard Pennington. En la primera ronda Nagin logró el 29% de los votos y Pennington el 23%. En la segunda votación, en la que ya sólo se enfrentaron ellos dos, Nagin se volvió a imponer a Pennington pero esta vez por 18 puntos (59-41). Nagin lograría la reelección tras el desastre del Huracán Katrina, imponiéndose, al igual que Morial en su primera victoria, al actual alcalde Landrieu, 38-29 en la primera ronda y por un exiguuo 52-48 en la segunda.



5.2. EN TORNO A LA CIUDAD

5.2.1. La ciudad

Más allá de cuestiones meramente espaciales o políticas, podríamos definir, desde un plano social, a la ciudad como “una personalidad colectiva cuyo carácter refleja su peculiar combinación de factores geográficos, económicos, culturales e históricos” (Mumford, 1969: 223). La ciudad, estructura social de dominios múltiples (Hannerz, 1986: 124), ser vivo en constante transformación, lugar de conflicto y consenso social por excelencia, puede entenderse como un actor en sí misma, constituido a través del imaginario colectivo y la interacción de los diferentes poderes que en ella actúan. Precisamente, en la ciudad, la movilización socio-política “tiene su base principal en la afirmación de la identidad colectiva y la voluntad de autonomía política” (Borja y Castells, 1997: 140).

Por otro lado, cabría precisar que al considerar a la ciudad como un actor social en sí mismo no la estamos equiparando al gobierno municipal que la gobierna. Esta concepción de la ciudad como actor va más allá, y vendría a sostener que ésta “realiza una articulación entre administraciones públicas (locales y otras), agentes económicos públicos y privados, organizaciones sociales y cívicas, sectores intelectuales y profesionales y medios de comunicación social” (Borja y Castells, 1997: 139), y en última instancia ciudadanos individuales que no forman parte de ningún grupo de presión pero que tienen sus propios intereses individuales e igualmente legítimos.

Como resultado de todo ello, nos encontramos a la ciudad convertida en foco de conflicto (la mayoría de veces invisible) entre dos concepciones antagónicas. “De un lado, es el producto de un diseño urbanístico y arquitectónico políticamente determinado, cuya voluntad es orientar la percepción, ofrecer sentidos prácticos, distribuir valores simbólicos e influenciar sobre las estructuras racionales de los usuarios.” (Delgado, 1999: 182). Esta sería la concepción esgrimida por los dirigentes de la ciudad, por el poder en definitiva, actuando desde la regulación y la apropiación, en pos de una ciudad planificada (Delgado, 1999), donde “el conflicto es imaginado como una amenaza a una vida urbana <mejor>, <ayuna de conflictos>” (Sennett, 1975: 114), y la vida discurre plácidamente en un espacio ideal y donde la prefabricada paz social haya sepultado a la libertad y diversidad urbana.

El resultado de la victoria de la pertinencia de esta concepción es que “la ciudad actúa de puro medio y su dictado es consigna continua y cambiante. Medio entre medios, el escenario ciudad es mera actualidad, eso sí genérica, parte armónica en un flujo de flujos” (Balanzó, 2010: 74), producto del poder por el poder, representación de una realidad creada para el sustento del mismo. Por ello, la ciudad se constituye como el resultado del combate ideológico entre diversos poderes que persiguen la apropiación de lo urbano para sus propios intereses. Pero no sólo los discursos y las ordenaciones configuran, es la práctica, que obedece al sistema de relaciones establecido, la que decide.

“Del otro, en cambio, es el discurso deliberadamente incoherente y contradictorio de la sociedad misma, que es siempre quien tiene la última palabra acerca de cómo y en qué sentido moverse físicamente en la trama propuesta por los diseñadores” (Delgado, 1999: 182). Esta sería la ciudad practicada, la ciudad de la polis (Delgado, 1999), cimentada sobre la libertad de los ciudadanos, lugar de encuentros y desencuentros entre los diversos

grupos e individuos (con o sin poder), un lugar hecho para la comunicación y articulado a través de la misma.

Partiendo de esta última concepción, acabaríamos por pensar la ciudad en términos comunicativos y culturales, a través del imaginario colectivo, de las identidades que alrededor de ella se crean y se comunican a diario. “Pensar la ciudad como territorio de lugares de memorias e historias nos conduce a imaginar un universo urbano construido socialmente, que tiene significado existencial en la experiencia humana.” (Ramírez Kuri, 2006: 105).

En esta batalla sin cuartel entre regulación y libertad, entre polis y urbs, ésta última dueña legítima de un poder que ha cedido a los políticos, puede imponerse si “decide apearse del simulacro de su sumisión y deja de inhibirse ante los grandes propósitos arquitectónicos y urbanísticos, para pasar a exhibir su hostilidad hacia ellos y hacia las instancias políticas y socioeconómicas que los patrocinan, articulando por su cuenta modalidades específicas de acción sobre la forma urbana.” (Delgado, 1999: 196). En el momento en que la urbs decida recuperar la soberanía popular y hacerse con el espacio público urbano, con la ciudad, que hasta ahora se les intentaba negar, en ese momento, de comunicación perfecta, la urbs habrá vencido a la polis, y la ciudad volverá a ser propiedad de la ciudadanía y no de la clase que la administra, de tal forma que los ciudadanos podrán ejercer libremente su derecho a la ciudad.

“El derecho a la ciudad no puede concebirse como un simple derecho de visita o retorno hacia las ciudades tradicionales. Sólo puede formularse como derecho a la vida urbana, transformada, renovada.” (Lefebvre, 1969: 138). Huyendo de la visión mercantilista de la ciudad y de la comunicación, nos encontramos con una concepción de las mismas que pone el acento en la vida, en el sistema de la vida como enclave de la realidad. Por otra parte Lefebvre apunta también hacia una necesidad de cambio, de reforma de la vida en la ciudad. El anquilosamiento es la derrota. La incomunicación, la sentencia de muerte.

El derecho a la ciudad implica el derecho (y en cierta forma, el deber) de los ciudadanos a ser partícipes de las decisiones que al respecto de la ciudad toman los diversos poderes. El derecho a la ciudad es el derecho a la democracia, el derecho a la comunicación libre e incontrolable. Lo cual está en las antípodas de determinados *proyectos cívicos* que pueden ser puestos en marcha por las administraciones públicas con el fin de crear identidades a través de un simulacro de la cosa pública como escenario del interés general (Galán, 2007: 111). Frente a las reivindicaciones de una participación real y una comunicación libre, los actores que ejercen el poder responden con acciones que funcionan de cortina de humo, creando, una vez más, realidades que serán impuestas a la ciudadanía.

Por ello, el derecho a la ciudad se entiende como rebeldía ciudadana, como el derecho de los ciudadanos, reunidos en torno al espacio público, de proclamar o poner en marcha las acciones que consideren pertinentes, de convertirse en amos de la ciudad (Delgado, 1999: 196). Dichas acciones serán “del público, para el público y en público, en un espacio de reuniones basadas en la indiferencia ante las diferencias –que no ante las desigualdades– y en el contrato implícito de ayuda mutua entre solitarios que ni se conocen” (Delgado, 1999: 207). Surge aquí el concepto del contrato social, complemento indispensable del derecho legítimo de los ciudadanos a la ciudad.

Si el derecho a la ciudad se entiende como soberanía de la urbs frente a la polis, el contrato ciudadano vendría a cubrir el ámbito interior de la propia urbs, sería el compromiso de todos los ciudadanos a respetarse entre ellos, y a defenderse mutuamente frente a la acción represora de la polis, de cara a garantizar la convivencia común en “una sociedad pura, al margen de las contingencias del poder político, que pone entre paréntesis la diversidad de formas de hacer, de pensar, de sentir y de decir para hacer prevalecer una única identidad significativa que a nadie le podría ser bajo ningún concepto escamoteada: la de ciudadano.” (Delgado, 1999: 207).

Sin embargo, Lewis Mumford detectaba, ya en 1969, una crisis de la ciudad como espacio de convivencia ciudadana: “nuestra falla consiste en que hemos dejado de respetarnos, así como hemos dejado de querer a nuestro prójimo y de gustar de su compañía” (Mumford, 1969: 32). Ello no se debe, desde el punto de vista de Mumford a la falta de dinero, sino a la forma en que las ciudades han sido y siguen siendo gestionadas y construidas. “Los estadounidenses estamos empleando bastante mal nuestro dinero, ya que, a pesar de las riquezas y energías que les dedicamos, nuestras ciudades son tan pobres en facilidades cívicas, tan confusas y tan feas.” (Mumford, 1969: 32).

Para Jesús Ibáñez, la incapacidad de la ciudadanía para llegar a consensos en torno a la construcción de la ciudad, provoca crisis sociales, deterioro del tejido urbano y, en última instancia, la muerte de la ciudad. “La ciudad tiene cuerpo y alma. Corporalmente, una ciudad de rascacielos es un radiador casi perfecto: maximiza la cantidad de energía que irradia. Espiritualmente, es un conjunto de individuos: si no se ponen de acuerdo, la ciudad muere (el desarrollo de la ciudad cuyas partes están enfrentadas es canceroso).” (Ibáñez, 2014: 163).

En una línea muy similar, Mumford (1969: 169) esquematiza y resume las tendencias urbanas en dos grandes bloques que él denomina “formas de anticiudad”: por un lado señala “la dispersión urbana y ese romántico aislamiento que a menudo se denomina suburbano”, por otro, la “multiplicación de estructuras altísimas, estandarizadas y sin individualidad, casi idénticas en su forma (...), que se yerguen en medio de intransitables supercarreteras, nudos de arterias, playas de estacionamiento y atestados garajes”. Los problemas de la ciudad, son pues, comunicativos. Tanto el hogar unifamiliar suburbial como las torres de edificios rodeadas de autopistas, son dos modelos de ciudad socialmente incomunicados. La movilidad está ganándole la batalla a la comunicación física en la era de la globalización. De tal forma que la ciudad actual ya no cumple su tarea esencial, la cual sería, en palabras de Lewis Mumford (1969: 186) “proporcionar el mayor número de oportunidades favorables para que la población se encuentre y comunique, para que intercambie sus aptitudes y facilidades humanas, al igual que sus bienes económicos y servicios personales, estimulando e intensificando, mediante frecuentes contactos y colaboraciones, muchos intereses comunes que de otro modo languidecerían.”. Justamente, las ciudades languidecen porque su tamaño ha hecho que sea tan difícil encontrarse a uno mismo dentro de ella, como a los otros.

Algunas de las medidas que Lewis Mumford (1969: 219-220) proponía para las “grandes ciudades estadounidenses” hace medio siglo, siguen en vigor: “la limitación de la densidad de la población, la mezcla de actividades económicas y sociales, el equilibrio interno, la proporción entre los espacios abiertos y los ocupados, la restauración de los parques, jardines y zonas verdes de recre y paseo, todo ello como partes complementarias

del ambiente urbano... son las clases con que puede superarse la congestión y desorganización de las grandes ciudades.”.

Frente a estas medidas, asentadas en el mundo de la vida y en el fortalecimiento de la comunicación, nos encontramos con que los actores urbanos “dejan que se pudran sus barrios despreciados, y sus áreas <dinámicas> resultan demasiado efímeras para fomentar el crecimiento humano y la continuidad cultural. En otras épocas, el tiempo y la complejidad orgánica se consideraban como serios componentes del diseño, pues es evidente que el reemplazo de las áreas deterioradas es un proceso delicado” (Mumford, 1969: 229-230). La incomunicación entre unos ciudadanos y otros y entre estos y los poderes públicos, ha llevado a un modelo urbano que profundiza dicha incomunicación, primando la construcción magalómana de grandes edificios, autopistas y equipamientos públicos, frente a un estudio meditado de las necesidades de los diversos barrios.

A finales de la década de los 60, Mumford (1969: 312) sostuvo que “la mayoría de los males que ahora resultan tan portentosamente evidentes ya eran visibles hace medio siglo: la pobreza crónica, las áreas arrasadas, los mugrientos cuchitriles, el gangsterismo, las peleas raciales, la corrupción y brutalidad de la policía y la persistente deficiencia en los servicios médicos, sociales y educativos”. Pues bien, casi medio siglo después, aún nos seguimos enfrentando con los mismos problemas. Nuestras ciudades han experimentado fuertes cambios como consecuencia de la globalización, y sin embargo siguen amenazadas por los mismos problemas. Las relaciones comunicativas y de poder llamadas a construir la ciudad han fracasado. Sólo han sido capaces de mantener a las urbes en pie, a base de implementar pequeñas políticas para salir del paso: desde la construcción de equipamientos, al soterramiento de las grandes arterias de movilidad; de operaciones policiales contra imperios de la droga a operaciones judiciales contra la corrupción de los poderes públicos. Soluciones locales parciales, para problemas globales.

De tal forma que siguen apareciendo, como sostiene Mumford (1969: 325) “en cantidades masivas los mismos síntomas de desintegración urbana”, de entre los que esboza Mumford, cabría señalar la corrupción de la policía, los descarados antagonismos de razas y de clases, la afición a los narcóticos o la delincuencia más audaz y desafiante.

Para Zárate (1991: 11), la ciudad “hoy se configura, ante todo, como espacio de reproducción de la sociedad que la utiliza a diario. A ello se añade su significado como espacio heredado, espacio de capital, espacio de consumo, espacio de significados y valores simbólicos”. Aproximarse a la ciudad desde un único enfoque es una tarea fracasada antes de ser puesta en marcha. La ciudad es tan compleja, hay tantas ciudades dentro en su interior, tantas formas de vivirla, ocuparla, comunicarla y crearla, que es imposible que logremos edificar un concepto global de la misma. La ciudad es, ante todo, un espacio de conflicto entre múltiples formas de concebirla. Cuando en *Treme*, los ciudadanos del barrio se enfrentan a los especuladores que quieren levantar un gran centro nacional de jazz, además de haber una serie de guerras y batallas de poder, hay un choque entre la ciudad como espacio heredado y de significados y la ciudad como espacio de capital y consumo.

Siguiendo la clasificación básica que hace Tomás Villasante (1984), entre ciudades de predominio de la actividad industrial, de los servicios o de la agricultura, podríamos decir que mientras New Orleans era una ciudad con predominio del sector servicios, por su

atractivo cultural y turístico, Baltimore y Yonkers eran ciudades industriales, que con la llegada de la globalización y la informatización y mecanización de gran parte de los trabajos manuales, se convirtieron en ciudades post-industriales. En palabras de Zárte (1991: 17):

Después de la Segunda Guerra Mundial, las sociedades occidentales entraron en una nueva fase acelerada de cambios económicos, tecnológicos, demográficos, culturales y políticos que llegan a nuestros días y explican el modelo actual de ciudad postindustrial, de naturaleza dispersa, de elevada movilidad personal y bajas densidades residenciales en la periferia.

Dicho proceso habría construido/deconstruido el espacio urbano, provocando en primer lugar, la desindustrialización de áreas centrales y espacios metropolitanos de muchas ciudades situadas en viejas regiones industriales, como serían los casos de Baltimore y Yonkers. En segundo, la especialización de ciudades en la elaboración, procesamiento y comercialización de información e inteligencia. Y en tercer lugar, el desplazamiento de numerosas actividades a suburbios, mientras se consolida la localización de funciones de dirección en espacios centrales.

Como consecuencia de ello, en primer lugar, el tejido urbano se diluye en el espacio, a través de la consolidación de los suburbios, que funcionan como una especie de malla que enlaza unas ciudades con otras en las grandes conurbaciones y que provoca que se hayan difuminado las diferencias entre los modos de vida urbanos y rurales. En segundo lugar, numerosos barrios urbanos sufren el abandono tanto de las clases medias que han huido a los suburbios, como de las administraciones públicas que concentran sus esfuerzos económicos en los barrios centrales, donde radican las funciones de dirección en la economía globalizada. En tercer lugar, avanzamos hacia lo que Zárte (1991: 19) denomina “estructura socio-espacial polarizada de la ciudad” y que se caracterizaría por un “aumento de ejecutivos y tecnócratas, por una parte, y por proliferación de trabajadores no cualificados y marginación de amplios segmentos de la sociedad, por otra”. El surgimiento de una ciudad a dos velocidades, en la que habría una brecha entre los barrios centrales, cada vez más enriquecidos, y los tradicionales barrios obreros de la ciudad industrial, cada vez más empobrecidos y sometidos a procesos urbanos como la ghettificación o la gentrificación.

Precisamente, en la ciudad postindustrial, el papel jugado anteriormente por el sector secundario, ha pasado a ser ocupado por el sector terciario, dando lugar al fenómeno de la “terciarización” en palabras de Tamarit y Villasante (1982: 15). En paralelo a los cambios que se han producido dentro de las ciudades, han tenido lugar alteraciones del espacio a un nivel interurbano. “Los nuevos modos de transporte y los modernos medios de comunicación favorecen la formación de megalópolis” (Zárte, 1991: 24), enormes asociaciones de conurbaciones que agrupan a más de 20 millones de personas y se extienden a lo largo de cientos de kilómetros, como la de BosWash, que discurre por la costa este de Estados Unidos, desde Boston hasta el área metropolitana situada al de Washington DC. En dicha megalópolis están situadas dos de las ciudades que deconstruyen tres de las series objeto de estudio en el presente trabajo. Baltimore se encuentra al norte de Washington, entre la capital de los Estados Unidos y la ciudad de Philadelphia. Mientras que Yonkers, es una ciudad situada en las inmediaciones de New

York City. Estas enormes masas urbanas se convierten en epicentros económicos mundiales. Como señala Sassen (1991)

la dispersión espacial de la producción, incluyendo su internacionalización, ha contribuido al crecimiento de los nodos de servicios centralizados para la gestión y regulación de la nueva economía del espacio... En una medida considerable, el peso de la actividad económica (...) ha cambiado de los lugares de producción como Detroit y Manchester, a los centros financieros y de servicios altamente especializados.

Para entendernos, dentro de la propia megalópolis BosWash, un centro de poder político como Washington y otros de poder financiero como New York y Boston, han visto fortalecida su actividad frente a ciudades de tamaño medio y fuertemente industrializadas como Baltimore y Yonkers.

Las megalópolis globales vendrían a ser “un flujo de seres y cosas. Una *corriente* que pasa por todas partes, una red de fibras ópticas, de líneas de trenes de alta velocidad, de satélites, de cámaras de videovigilancia” (Comité invisible, 2009: 76). En ellas todo es movimiento y circulación, ya sean personas, capitales, mercancías o servicios. “Su estructura en red, toda su estructura tecnológica de nudos y conexiones, su arquitectura descentralizada querrían proteger a la metrópolis de sus inevitables disfunciones” (Comité invisible, 2009: 78). Sin embargo, dichas disfunciones se encuentran en los nudos que articulan la red urbana: las principales arterias de comunicación, el suministro eléctrico, etc.

5.2.1.1. Actores urbanos

El presente trabajo busca analizar las estrategias, tácticas y discursos de los diversos actores que intervienen en la construcción de la ciudad, en los cuatro casos que son objeto de estudio. Zárate (1991: 55), sostiene que “la ciudad es un espacio modelado por distintos agentes y fuerzas sociales con intereses contrapuestos”. Estos actores, y la intensidad con la que interviene cada uno de ellos, varían en el tiempo y el espacio según los modos de producción dominantes, pero los que más han contribuido a la configuración de la ciudad actual son los vinculados al modo capitalista”. Teniendo en cuenta esto, y desde un plano teórico, podemos esbozar un listado de dichos actores urbanos ligados al modo capitalista. Siguiendo a Roncayolo (1988: 93), nos encontraríamos con:

- Propietarios del suelo y de los inmuebles, propietarios individuales que actúan mediante la constitución y gestión de su patrimonio.

- Organizaciones económicas que por una parte utilizan el espacio para sus fines específicos (banca, comercio, o espectáculos) y por la otra intervienen en la <fabricación de la ciudad>: compañías o sociedades inmobiliarias, empresas de construcción y además empresas recientes que integran las distintas etapas de la construcción y están en relación directa de dependencia con respecto a los organismos de financiación.

- Los poderes públicos que de acuerdo con diferentes modalidades, algunas veces contradictorias, acompañan las operaciones del capital privado. Además de que “atienden

las necesidades de consumo colectivo (escuelas, viviendas, equipamientos de ocio y salud, etc.) para el mantenimiento y reproducción de la fuerza laboral.” (Zárate, 1991: 55-56).

El problema de la clasificación de Roncayolo, es que obvia la importancia que tienen los ciudadanos no propietarios de inmuebles en la construcción de la ciudad, así como las asociaciones y movimientos sociales que estos pueden llegar a constituir. Su clasificación estaría construida desde una óptica excesivamente individualista de la ciudad. Por ello mismo, la clasificación que propone Antonio Zárate parece más apropiada, ya que diferencia entre:

- Propietarios privados del suelo
- Promotores e inmobiliarias
- Propietarios de los medios de producción
- Los ciudadanos
- Los poderes públicos

Un hecho urbano que no contemplan ni Roncayolo ni Zárate, al hablar de los actores que producen la ciudad, son los actores que llevan a cabo actividades económicas ilegales. Un ladrón no influye más que un simple ciudadano que respeta la ley en la construcción de la ciudad, sin embargo una banda dedicada al crimen organizado sí que lo hace. Los grandes grupos criminales se apropian del espacio y lo ocupan para llevar a cabo sus estrategias de poder. Como veremos en el análisis de *The Wire*, las bandas son grandes productoras urbanas, sobre todo en los barrios marginalizados, donde suelen operar, alejados de la acción de los poderes públicos. Tampoco figuran en ninguna de las dos clasificaciones las empresas mediáticas como productoras de imágenes y mensajes que inciden en la construcción de la ciudad. Por ello, desde el presente trabajo se propone una clasificación más simple y a la vez más completa de los actores que producen y construyen el espacio urbano. Tendríamos un triángulo formado por los poderes económicos: grandes propietarios, promotoras, inmobiliarias, instituciones financieras, pero también empresas mediáticas y grandes redes de delincuencia; los poderes públicos; y los ciudadanos, ya sea de forma individual o colectiva a través del asociacionismo y la formación de movimientos sociales. La existencia, así como la ausencia, de dinámicas comunicativas entre estos tres tipos de actores vendrían a explicar el devenir diario de la ciudad.

5.2.1.2. Cultura urbana

A la hora de abordar la cultura urbana, cabría distinguir entre dos ámbitos, por un lado la cultural local de la ciudad, que se produce en la misma y tiene sus propias características; y por otro lado, la cultura que tiene su origen más allá del mundo de la vida urbano, pero que influye en el mismo, ya sea estatal, nacional, o supranacional, teniendo en cuenta que estamos en la era de las ciudades globales.

“La cultura urbana hereda pues, casi necesariamente, algunas ambigüedades de las instituciones culturales y en particular las que se vinculan con la escuela y la enseñanza,

combinando mecanismos de reproducción y tendencia al cambio” (Roncayolo, 1988: 52). La cultura urbana se ve atravesada, así, por dos tendencias contrapuestas, una ligada a las tradiciones y otra a la transformación social. Lo cual confirma a la ciudad como espacio de conflicto a todos los niveles. En torno a esta cuestión, Roncayolo se pregunta si “pese a las corrientes opuestas que la atraviesan, esta cultura logra unificar a la sociedad urbana, si la discusión crea cohesión” (1988: 53).

Como sostiene Zárte (1991), tras la II Guerra Mundial y la expansión de la economía capitalista, se produjeron grandes cambios culturales en el seno de las ciudades occidentales, tales como el aumento del consumismo y la generalización de valores materialistas. A estos cambios culturales, sociales y económicos, se opuso en los 60, “una contracultura de reacción contra el materialismo, la competitividad y la tecnología dura entre sectores de clase media joven, que se materializó en tendencias políticas, revueltas estudiantiles (...), posturas ecologistas y corrientes arquitectónicas postmodernas” (Zárte, 1991: 21-22). Sin embargo, dicho movimiento contracultural no fue capaz de cambiar el rumbo de la ciudad, como espacio ante todo, de producción y circulación de capitales. Aún así, frente a la cultura imperante han ido surgiendo, renaciendo y consolidándose diversos movimientos urbanos ligados a “la conciencia de vecindad, la revalorización de los sentimientos de pertenencia y familiaridad con el barrio” (Zárte, 1991: 22). Una resocialización y recolocación del individuo en el espacio frente a la globalización y los sentimientos de alienación, o fenómenos como la anomia o la violencia.

Teniendo en cuenta esta evolución histórica, nos encontramos con que hoy en día, más que hablar de la cultura urbana, deberíamos hablar de las diversas subculturas que recorren la ciudad, la construyen y modifican. Según Zárte (1991: 52), “estas subculturas son resultado del proceso de urbanización y de flujos migratorios que ponen en peligro la cohesión de las redes sociales establecidas”. De tal forma, que el choque entre el sistema cultural dominante, el propio del hombre blanco heterosexual de clase media, y el de las culturas subalternas, forma parte de la esencia misma de la ciudad, de su funcionamiento, construcción y apropiación. Estaría, por lo tanto, el sistema cultural también configurado por las dinámicas comunicativas y de poder urbanas. Frente a la cultura y los comportamientos sociales dominantes, situados en el centro del sistema cultural, pero también social, económico y político; tendríamos subculturas, situadas en la periferia del poder, desde los intelectuales o los artistas hasta los delincuentes o los drogadictos.

Además de los conflictos que la interrelación de la pluralidad de subculturas genera, Zárte (1991: 52), habla de la existencia de un <contrato social> por el que cada subcultura se compromete a reconocer unos “límites comportamentales y físicos”, para ser tolerada por el resto de subculturas de cara a garantizar la convivencia social. Además de por el conflicto y la segmentación, la multiculturalidad urbana se caracteriza por otros dos procesos. Por un lado, la <transmisión cultural> (intra), por la que cada subcultura transmite de generación en generación sus normas y valores internos. Por otro lado, estaríamos ante el <efecto de vecindad>, por el que dentro de la subcultura se establece un propio sistema que distingue entre las posiciones dominantes o mayoritarias y los comportamientos desviados. Tendiendo el individuo a abrazar los primeros dentro de su subcultura, para ser bien valorado socialmente y tener unas relaciones personales sólidas. Además de estos efectos señalados por Zárte, cabría añadir un quinto, la transmisión cultural entre distintas subculturas (externa). Puesto que el contacto diario en la ciudad,

aunque sea en forma de conflicto, genera una transmisión de valores, símbolos, significados y costumbres.

Ya en estos últimos años, ligados a los cambios urbanos de los que hablamos anteriormente, como la existencia de una ciudad bipolar entre barrios enriquecidos y barrios empobrecidos, se está produciendo, según Scott en palabras de Zárate (1991: 22) “un aumento de la tensión política, y polarización del bienestar social en grandes áreas metropolitanas que crean condiciones favorables al estallido de conflictos urbanos.”

5.2.1.3. Principales problemas urbanos

La idea de la ciudad como espacio en crisis ha recorrido las ciencias sociales desde la propia Revolución Industrial y el comienzo de una enorme expansión del espacio urbano que ésta produjo. “La transformación que introdujo la Revolución Industrial fue, de todos modos, determinante, por la generalización y la velocidad del crecimiento urbano y por su unánime percepción en términos de crisis (hacinamiento, contagio, delito, congestión).” (Gorelik, 2002: 13). Los problemas urbanos, pues, han sido foco de estudio a lo largo de los últimos siglos, primero en torno a la ciudad industrial y hoy en día en torno a la ciudad de la era postindustrial, la ciudad de la sociedad de consumo. Gorelik, siguiendo a Secchi (1989), constata una serie de “procesos urbano-territoriales” propios de la era post-

deslocalización industrial, desmembramiento de los centros terciarios, flujos inversos entre la ciudad y el campo, con los efectos de una urbanización difusa y la proliferación de <periferias internas>, vacíos en tejidos compactos, viejas áreas industriales abandonadas, sectores de residencia que entran en decadencia frente a localizaciones de punta (tecnológica y social), obsolescencia de las infraestructuras públicas globales, etcétera (Gorelik, 2002: 17).

Si los problemas en la ciudad industrial estaban ligados a la expansión sin límites de la misma, en la ciudad post-industrial estaríamos ante la dicotomía recuperación-disolución de lo urbano. Tras el fracaso de las políticas planificadoras que se llevaron a cabo a lo largo del S.XX (Le Corbusier, la ciudad-jardín, la Escuela de Chicago), los estudios sobre la ciudad giraron, en las últimas décadas, en torno a la ciudad transformada en megalópolis que se extiende por todo el territorio, en la que o lo urbano se ha difuminado y disuelto, o ha alcanzado tal descontrol que la ciudad se encamina hacia las distopías urbanas.

En 1982, es decir, hace más de 30 años, Tamarit y Villasante (1982: 11) sostenían ya que “hoy nadie duda de que la ciudad está en crisis o mejor aún que refleja, y participa en, la crisis social de gran alcance”. La crisis de nuestras ciudades, viene, por lo tanto, desde lejos. Casi como si la ciudad viviera en una crisis constante, siempre sometida a variaciones y fenómenos que ponen en duda su propia existencia. Una de esas variaciones que han modificado la ciudad es la introducción de “una lógica diferente, basada en el mercado, en la apropiación (siempre privada) de espacios públicos de la ciudad-obra y sus numerosos valores, en la dominación de las relaciones sociales en el espacio por las leyes del intercambio desigual y de la producción mercantil” (Tamarit y Villasante, 1982: 13). Construir y planificar la ciudad desde un plano meramente económico, ligado a un sistema global, ha provocado la aparición de una ciudad dual, en la que se da un intercambio desigual “entre centros (de decisión) y barrios (periferias) dormitorio” (Tamarit y Villasante, 1982: 13). Entre espacios desde los que se ejerce el poder, ya no sólo a nivel

local, sino a nivel estatal o global, y barrios periféricos, articulados en torno a este centro de poder y unidos al mismo a través de vías de circulación masivas.

Antes de eso, Lewis Mumford (1969: 312) ya había defendido que “la mayoría de los males que ahora resultan tan portentosamente evidentes ya eran visibles hace medio siglo: la pobreza crónica, las áreas arrasadas, los mugrientos cuchitriles, el gangsterismo, las peleas raciales, la corrupción y brutalidad de la policía y la persistente deficiencia en los servicios médicos, sociales y educativos”. Pues bien, casi medio siglo después, aún nos seguimos enfrentando con los mismos problemas. Nuestras ciudades han experimentado fuertes cambios con la llegada de la globalización y la postindustrialización, y sin embargo siguen amenazadas por los mismas problemáticas, como señalamos con anterioridad. No se han producido los grandes acuerdos ciudadanos, que defendía Ibáñez (2014) como indispensables para evitar la muerte de las ciudades. El mismo autor, argumenta que:

En las jornadas sobre <Crisis social de la ciudad> -Madrid, 1986- se plantean algunos de sus problemas: dualización (se entreverán dos ciudades en la ciudad, una cabeza de las grandes empresas financieras y de servicios, otra sumida en la economía sumergida); inseguridad ciudadana (se cruzan dos discursos, uno reaccionario –corresponde a la primera ciudad-, otro progresista –corresponde a la segunda ciudad-); deterioro de todos los servicios; marginación de los jóvenes... Pero este discurso constituye un reflejo demasiado pálido de la realidad. (Ibáñez, 2014: 156).

Estos problemas urbanos: dualización, inseguridad, deterioro de los servicios o marginación de los jóvenes, vienen a complementar y actualizar la clasificación previa de Mumford. Aunque fueran establecidos en el marco de un estudio urbano sobre la ciudad de Madrid, son extrapolables a la mayoría de ciudades postindustriales occidentales, como analizaremos a la hora de abordar las ficciones televisivas que son objeto de estudio del presente trabajo.

Por su parte, Zárate (1991: 48) también apuntó su atención hacia una serie de problemas similares. Denunciando que en la ciudad proliferan lo que él denomina <comportamientos sociales desviados>: “delincuencia, drogadicción, alcoholismo y prostitución, suicidio y delitos de cuello blanco”. Cada uno de ellos son, en cierto sentido, diversas formas de violencia y consecuencia de relaciones desiguales de poder en el entorno urbano. Según Zárate (1991), dichos comportamientos se dan sobre todo en las áreas centrales degradadas, el C.B.D. (el distrito financiero) y las áreas periféricas de menores rentas. Lo cual vendría a demostrar que, efectivamente, estos problemas están ligados a la creciente desigualdad urbana y a la exclusión social. Para desarrollar este argumento, seguiremos la descripción de causas y consecuencias de dichos comportamientos, articulada por el propio Antonio Zárate en *El espacio interior de la ciudad* (1991), a partir de los estudios de importantes urbanistas.

En primer lugar, apunta hacia el determinismo del entorno. Partiendo de los postulados de Wirth y sus seguidores, podemos dibujar la ciudad como un espacio que dificulta la comunicación y conduce hacia la anomia, lo cual “facilita actuaciones egocéntricas y no convencionales; provoca parálisis de la responsabilidad social, con actitudes de silencio ante asesinatos o no prestación de ayuda, sobre todo en las áreas centrales (Zárate, 1991: 49). La incomunicación ligada a la soledad, como fuente de los problemas urbanos.

En segundo lugar, nos encontraríamos con el impacto de las muchedumbres urbanas. Según este enfoque, los comportamientos desviados derivarían “de la tensión que provocan las altas densidades residenciales y la sensación de multitud sobre los individuos” (Zárate, 1991: 50). Si en el primer caso hablaríamos de un estado de incomunicación, como consecuencia de la soledad urbana, aquí estaríamos ante una incomunicación perseguida por los ciudadanos, que intentando protegerse de la inmensidad de la ciudad y de sus conflictos y diversidad, buscarían crear comunidades cerradas, a través de la propiedad privada (frente a los espacios públicos) y de la diferenciación de rango social (barrios ricos/barrios pobres). Lo cual acaba generando ciudades duales, con cada vez menos espacios públicos que faciliten la comunicación urbana y el intercambio cultural. En este ámbito, Zárate (1991: 50) destaca “las conductas de bandas urbanas y grupos sociales específicos que delimitan territorios considerados como propios dentro de la ciudad y los defienden de incursiones extrañas, llegando a extremos de verdadera segregación socioespacial”. Dentro de este grupo estarían, tanto las clases altas que habitan los distritos financieros y los centros culturales y simbólicos, como las bandas que se adueñan de los barrios de menores rentas, para realizar sus negocios ilegales con impunidad.

En tercer lugar, hay que tener en cuenta la influencia del diseño. Desde el terreno de la planificación urbana se afirma, en palabras de Zárate (1991: 51), que “la construcción de espacios confusos y amenazadores visualmente crean micro-entornos que desalientan los modelos normales de interacción social e impulsan comportamientos desviados”. Frente a la plaza o el boulevard como lugares de encuentro, tendríamos las autopistas, o las grandes edificaciones uniformizadoras, como las torres de los barrios de rentas bajas.

En cuarto lugar, resulta fundamental abordar los efectos de la alienación. Entraríamos aquí, de lleno, en el terreno de la desigualdad en la distribución de la riqueza y en las relaciones de poder, así como en la exclusión social que todo ello genera. Esto llevaría, siguiendo a Zárate, al rechazo de aspectos del sistema (social, político, económico, cultural, comunicativo), lo cual podría terminar generando “comportamientos apáticos capaces de erosionar el orden social o a formas de protesta directa que pueden desembocar en acciones extremas de violencia y terrorismo” (Zárate, 1991: 51). La disconformidad de la ciudadanía con una forma de construir y organizar la ciudad que consideran alienante, podría canalizarse o a través de la aparición de movimientos sociales, que visualizaran conflictos urbanos a través de la comunicación y de las luchas de poder; o en acciones violentas, que generaran conflictos del mismo tipo. La comunicación sería, por lo tanto, el espacio idóneo para discutir sobre los problemas de la ciudad, e intentar llegar a acuerdos a través de la dinámica conflictos-consensos.

En quinto lugar, Zárate habla de los comportamientos como reflejo de mundos sociales. Los comportamientos, tanto los socialmente aceptados como los desviados, serían consecuencia de las relaciones que se establecen dentro de la comunidad. Estarían, por lo tanto, fuertemente ligados al entorno y al mundo de la vida. Así, es más probable que se den casos de corrupción en comunidades fuertemente ligadas al poder, o que se caiga en la drogadicción en barrios donde las condiciones socioeconómicas, culturales y educativas, encaminan a los ciudadanos hacia ella.

En sexto lugar, destaca la relación con las subculturas urbanas. En la misma línea que el argumento anterior, pero enraizado en el sistema cultural en vez de en el sistema social. La ciudad, dentro de su multiculturalidad, estaría configurada por la lucha entre culturas

que podríamos denominar dominantes o mayoritarias, y culturas minoritarias o subalternas. Entre unas y otras surgirían conflictos, que podrían ser de origen comunicativo o violento.

Y en último lugar destaca los comportamientos y la <superestructura> social. Este razonamiento estaría ligado al estructuralismo post-marxista. Vendría a explicar los comportamientos desviados como consecuencia del sistema capitalista y la dominación de las clases altas sobre las bajas, como forma de mantenimiento de dicho sistema basado en la acumulación de capitales y la alienación de las masas.

Teniendo en cuenta la complejidad de la ciudad y de sus problemas, optar por un único planteamiento de los que acabamos de esbozar, nos haría caer en un error de simplificación. Todos ellos arrojan luz a la hora de abordar la problemática urbana, se complementan y se desafían. Pero sobre todo, nos muestran que es tal la diversidad de relaciones y comportamientos, de formas de concebir y apropiarse de la ciudad, que no existe una única explicación que aclare el origen de los diversos problemas urbanos. Desde el presente trabajo, teniendo en cuenta todas estas causas, se defenderá que un fortalecimiento de las dinámicas comunicativas urbanas, es una buena herramienta para solucionar unos problemas que tienen en la incomunicación entre ciudadanos, comunidades y subculturas, sus orígenes. Frente a la segmentación o privatización, el espacio público urbano surge como lugar de encuentro y comunicación por antonomasia. Frente a la alienación y la segregación, el conflicto comunicativo aparece como herramienta democrática para construir la ciudad y alcanzar consensos en la construcción de la misma, así como forma de evitar la irrupción de conflictos violentos. Frente a las relaciones de dominación existentes, los poderes públicos deberían ser capaces de articular dinámicas comunicativas con la ciudadanía, de cara a poner en marcha dinámicas de poder más equilibradas entre los diversos actores urbanos.

Finalmente, y a forma de nexo de unión con los siguientes sub-apartados, que versarán sobre los espacios urbanos, Zárte (1991: 54), esboza una <geografía del delito> que ya señalamos anteriormente de forma sucinta, y que guarda relación directa con las problemáticas que hemos abordado:

- El centro financiero y de negocios, desde el que se controla la ciudad y se gestionan los movimientos de capital propios de la era globalizada. En él se concentrarían la corrupción, el fraude, la evasión de impuestos y las falsificaciones. Delitos económicos relacionados con las relaciones de poder entre administraciones públicas y poderes financieros e inmobiliarios.

- Áreas centrales degradadas y espacios periféricos de rentas bajas. Marcados por la acumulación de robos, los actos de violencia y la existencia de bandas y mafias ligadas a negocios ilegales como las drogas, la prostitución o el crimen. Esto se debería, además de a cuestiones sociales, económicas y culturales, como señalamos anteriormente, a condicionantes puramente espaciales, como la existencia de no-lugares como descampados, terrenos cruzados por autopistas, fábricas y almacenes abandonados propios de la ciudad post-industrial. Así como los grandes bloques de edificios y las esquinas de los mismos, que facilitan actividades ilegales como la venta de droga (como veremos al analizar *The Corner* y *The Wire*) o la violencia entre bandas rivales, o con la policía.

- Áreas residenciales de rentas medias y altas. Serían las zonas más tranquilas de la ciudad, pero se verían afectadas por un creciente número de robos con allanamiento de moradas, dado que la mayor densidad favorece el acceso a las viviendas y la movilidad de los criminales.

5.2.2. Espacio público

Para hablar del espacio público, deberíamos abordar primero la diferenciación que Manuel Castells establece, en el escenario actual de nuestra sociedad, entre espacio de flujos y espacio de lugares, el primero más ligado a la ideología mercantilista, a la sociedad de consumo como herramienta para el libre fluir del capital en vez de cómo oportunidad para la comunicación social transfronteriza; y el segundo, relacionado directamente con el imaginario colectivo y con la cultura urbana, con lo que representan los lugares que constituyen nuestras ciudades en nuestro *background* compartido. El espacio de lugares crearía identidades, actuaría en el sistema cultural y en el sistema de la personalidad, el espacio de flujos sólo crearía dinámicas de poder y actuaría en el sistema social, intentando dominar los procesos comunicativos que tienen lugar en el mismo.

El espacio de flujos vendría a ser “la dimensión espacial fundamental de los complejos a gran escala de procesamiento de la información” (Castells, 1995: 247), de tal forma que “cuanto mayor sea la dependencia de las organizaciones respecto de los flujos y redes menos estarán influenciadas por el contexto social asociado a sus espacios de localización” (Castells, 1995: 247). Si la información mueve el mundo y, por lo tanto, configura las dinámicas de poder que en el mismo se producen, el espacio de flujos vendría a representar una apología de lo aespacial, de lo económicamente globalizado, frente a ideas de pertenencia, comunidad o incluso ciudad, entendida esta como un actor vivo que forma parte del sistema. La lógica del espacio de flujos vendría a responder a la afirmación de Francesco Indovina (1980: 104) de que “el espacio está ordenado y viene ordenado respecto a las exigencias del proceso económico”. Como consecuencia de esto, la ordenación del territorio sería “la expresión de un interés preponderante; tal <preponderancia> depende del proceso económico real como de los mecanismos políticos accionados.” (Indovina, 1980: 104).

Frente a esta concepción del espacio como objeto económico, Castells propondría un reverso donde actuaría lo público y la ciudadanía se encontraría en el foco de atención: el espacio de lugares, el cual “organiza la experiencia y la actividad en torno a la localidad.” (Castells, 2001: 498). Este tipo de espacio permite que “culturas e historias, en una urbanidad verdaderamente plural, interactúen en el espacio, dándole significado.” (Castells, 2001: 447). El espacio de lugares aparecería entonces como anclaje de los ciudadanos con su entorno, como garante de comunicación en el ámbito local, en la comunidad, como “espacio fundamental de la experiencia personal y la identidad cultural para la mayor parte de la gente” (Castells, 2001: 487), frente al espacio de flujos que atiende a una lógica globalizante.

Teniendo en cuenta todo ello, nunca deberíamos concebir que en la lucha entre espacios de flujos y espacios de lugares, sólo puedan vencer unos. “Nuestras ciudades están formadas al mismo tiempo por flujos y por lugares, así como por las relaciones entre

ambos” (Castells, 2001: 498), por lo que sería utópico pensar que es posible, e incluso beneficiosa, la desaparición de unos y la imposición total de los otros. Ambos tipos de espacios se complementan, puesto que actúan en planos diferentes, entre ellos hay choques, sí, pero en esta guerra no se busca la eliminación del enemigo, sólo la defensa de lo propio.

Los espacios de flujos se han hecho cada vez más influyentes en nuestra sociedad, sin duda, pero eso no ha conllevado la desaparición de los espacios de lugares, aunque sí su debilitación. Mientras los ciudadanos sigan saliendo a la calle, sigan considerándose miembros de una colectividad y estén dispuestos a ejercer su derecho a la ciudad, los espacios de lugares no desaparecerán, puesto que son el seno de nuestra identidad colectiva, el lugar que la produce y el lugar donde esta se manifiesta, el hogar de la comunicación ciudadana.

Partiendo de esta base, identificaremos en el presente trabajo, los espacios de lugares de Castells con el espacio público, puesto que “en la ciudad de lugares (...) el espacio público es el escenario de convergencia de experiencias y significados múltiples” (Ramírez Kuri, 2006: 125) de tal forma que le permite ser “un lugar privilegiado para acercar la mirada a la vida social, política y cultural que fluye y se despliega afuera de la dimensión privada de la experiencia individual y colectiva” (Ramírez Kuri, 2006: 125-126).

De acuerdo con esto, podríamos definir al espacio público como “escenario de un logos al servicio de la libertad de palabra, de pensamiento y del cuestionamiento sin trabas” (Delgado, 1999: 206). En cuanto a su titularidad, podríamos decir que el espacio público pertenece a todos los ciudadanos, del cual los mismos son propietarios y usufructuarios, sin embargo esta concepción de pertenencia del espacio público, sencilla, básica, no deja de ser idealista (cabría preguntarse qué definición no lo es), puesto que aún siendo de todos “no todos se apropian y lo perciben de la misma manera” (Ramírez Kuri, 2006: 106).

Entran en juego obviamente, dinámicas de poder que producen exclusiones e integraciones en el seno de la ciudadanía, a pesar, o quizás como consecuencia de ello, de que el espacio según Manuel Delgado (1999) no es un lugar ocupado sino practicado, y por lo tanto es un texto que está constantemente siendo escrito por aquellos que lo viven.

Estos problemas, radicalmente comunicativos, evidencian la existencia del conflicto como causa y consecuencia del ejercicio de los derechos ciudadanos por parte de estos, como expresión máxima de la libertad de la ciudadanía, evidenciando “la importancia de la participación de la sociedad y de las instituciones para lograr equilibrios entre intereses, necesidades y acciones públicas, privadas y sociales” (Ramírez Kuri, 2006: 106). En el seno de la sociedad siempre hay conflictos, eso indica que hay vida, que los ciudadanos no permanecen en una situación de aletargamiento perpetuo, que el poder no los ha noqueado.

El conflicto es una oportunidad para llegar a un consenso, basado en el sentido común, tal y como lo entiende Geertz y que desarrollaremos más adelante. Precisamente, no hay mejor intermediario para la resolución de conflictos sociales que el espacio público, el cual actúa “como puente entre comunidades e individuos” (Castells, 2001: 480), como lugar de encuentro y discusión entre diversas opiniones e ideologías, donde todos los ciudadanos

pueden expresarse libremente y contrastar sus diferentes puntos de vista, generando conflictos, sí, pero también consensos.

Frente al férreo control que desde el poder se quiere imponer al espacio público, como fuente de comunicación social a través de “las políticas urbanísticas, las vigilancias intensivas en nombre del <mantenimiento del orden público>, la zonificación, la suburbanización y el despotismo de los automóviles” (Delgado, 1999: 19), se desarrolla una oposición social, aún débil, que reivindica la calle “como espacio para la creatividad y la emancipación, al tiempo que la dimensión política del espacio público es crecientemente colocada en el centro de las discusiones a favor de una radicalización y una generalización de la democracia.” (Delgado, 1999: 19). Se aborda así, la necesidad de recuperar el espacio público por parte de la ciudadanía:

El territorio actual es el producto de varios siglos de operaciones policiales. Se expulsó a la gente de sus campos; después, de sus calles; después de sus barrios y, finalmente, de los vestíbulos de los edificios en los que viven, con la esperanza absurda de contener cualquier atisbo de vida entre las cuatro paredes rezumantes de lo privado. (...). De lo que se trata es de densificar localmente (...) los tránsitos y las solidaridades hasta tal punto que el territorio se vuelva ilegible, opaco a toda autoridad.

Estamos otra vez más, ante dos modelos radicalmente opuestos sobre lo que se debe hacer con el espacio público, y que nacen, paradójicamente, de una misma observación: “la potencialidad del espacio público, <esa tierra de nadie (cuando la hay) carente de mantenimiento, elaboración estética y hasta de función>” (Pérez Humanes, 2010: 130). Ambas posturas, la que busca atenuar el espacio público e impedir la realización de su potencialidad, y la que defiende el espacio público como lugar natural de la comunicación social, ingobernable, puramente libre, asumen los peligros (para la primera) y las oportunidades de comunicación y participación que el espacio público trae consigo desde la antigua Grecia. Y a partir de ahí, establecen las estrategias (los actores que ejercen algún tipo de poder) y las tácticas (los actores que carecen de poder) necesarias para garantizar el cumplimiento de sus objetivos.

Por un lado estaría el intento de domesticación del espacio por parte del poder:

La afortunada frase de la socióloga norteamericana, Sharon Zukin (1998), la domesticación por capuccino de los espacios públicos, hacía así referencia a un proceso de escala global: cómo las actividades, comportamientos, y usos permitidos en el espacio público se entendían desde la política urbana como un elemento que se debía regular, gestionar y administrar, por este orden. De hecho, esta regulación del espacio público no era más que un requerimiento básico para garantizar las condiciones de seguridad. Una seguridad que, al mismo tiempo, era necesaria para mantener el funcionamiento de unos espacios públicos entendidos progresivamente como un confortable espacio resort (Pérez Humanes, 2010: 132)

Dicho proceso de regulación represiva del espacio, de “ocupación (...) por parte de la Administración (pero también de poderes económicos a través de esta), de la mano siempre de las constantes normativas y de una galopante monumentalización y del resto de medios y de las ansias especulativas (poder económico)” (Balanzó, 2010: 76) busca generar una transformación total del espacio en beneficio de los actores que ejercen el

poder. A través de la regulación pero también de la apropiación del espacio público por medio del lenguaje (Balanzó, 2010), arrebatándole a este su anterior potencialidad comunicativa en pro de una nueva configuración del espacio como simple lugar de entretenimiento para las masas, al más puro estilo del Imperio romano de pan y circo.

Frente a estas políticas comunicativamente represoras “hacen necesarias propuestas renovadoras de producción de espacios, o situaciones, si se prefiere, y de interespacios, o <lugares otros> en los que desarrollar (a veces, volver de nuevo a) políticas de resistencia y creación, algo radicalmente distinto a la oferta de participación en el simulacro (...) que publicita la ciudad como destino turístico y paraíso inversor.” (Balanzó, 2010: 76).

Otra característica del espacio público es su condición de espacio subjetivo, puesto que apela a imaginarios y apropiaciones e interpretaciones del mismo. “La ciudad es interpretada por los individuos, según se apropien colectivamente del espacio” (Tamayo y Cruz, 2006: 178). Frente a la idea de una única ciudad, se despliega ante nosotros un abanico de ciudades, tantas como ciudadanos puedan interpretarlas individualmente, partiendo de un sistema social y un sistema cultural establecidos (colectivamente), que se explicitan a través de “diversas experiencias culturales, políticas, comunitarias y sociales” (Tamayo y Cruz, 2006: 178).

Planea, obviamente, el concepto de imaginario, que podríamos definir siguiendo a Aguilar, Sevilla y Vergara (2001, citado por Tamayo y Cruz, 2006: 178) como “ese conjunto de representaciones, pensamientos, imágenes, suposiciones y aspiraciones que le dan sentido a la acción”, puesta en marcha por algún actor social y que responde a la estrategia o táctica que ha diseñado, en función de su situación con respecto al poder, como ya hemos descrito anteriormente. Una acción vendría a ser “una conducta y una práctica definida a través de la interacción social” (Tamayo y Cruz, 2006: 178), herramienta básica de la misma, y que “comprende un estado constante de movimiento, de actividad y de comunicación” (Tamayo y Cruz, 2006: 178). De tal forma, que desde la concepción del espacio público como espacio subjetivo estableceríamos que éste sería producto de una serie de acciones e imaginarios (Tamayo y Cruz, 2006: 178), contruidos por los diferentes actores sociales que forman parte del sistema, que al interactuar entre ellos, y poner en marcha diversas tácticas y estrategias, terminan por configurar realidades que acabarán por definir a los espacios públicos. El espacio define a la comunicación, pero la comunicación también define al espacio.

Esto vendría a responder a la afirmación de Castells (1976: 256) de que “el espacio está cargado de sentido”, un sentido construido por la interacción comunicativa de los actores relacionados con el espacio en cuestión. Unos actores que tienen una ideología, unas ideas y unas motivaciones, unos propósitos, una relación concreta con el poder y que vuelcan sobre el espacio, a través de la ocupación, apropiación o construcción de discurso sobre el mismo. Porque ningún discurso carece de ideología, puesto que siempre responde a una visión concreta del mundo, de la sociedad, de la ciudad, de lo público.

Como consecuencia de esto, tendríamos unos discursos desde el poder en los que “el espacio público se esquematiza y adelgaza. Se monumentaliza para simplificar.” (Balanzó, 2010: 75). Se busca simplificar una identidad que no responde a los intereses político-económicos creados a su alrededor, lo cual puede generar un resultado contrario al esperado por dichos intereses, al generar este intento de apropiación un movimiento social

que reclame la apropiación ciudadana de dicho espacio público, generándose una situación de conflicto que configurará dicho espacio.

Teniendo en cuenta esto y siguiendo a Manuel Castells (1976: 258), estableceremos que “esta especificidad ideológica (del espacio público urbano) se manifiesta, principalmente, de dos maneras”. Por un lado “por la componente ideológica que, a nivel de una realidad histórica, está presente en todo elemento de la estructura urbana” (Castells, 1976: 258), es decir, todo tiene un significado, responde a una construcción simbólica concreta en el imaginario colectivo. Por otro lado “por la expresión, a través de las formas y los ritmos de una estructura urbana, de las corrientes ideológicas producidas por la práctica social”, podríamos decir que el espacio urbano vendría a levantar acta de la vida social de la ciudad, de los flujos comunicativos, de los juegos de poder que en su seno tienen lugar.

Un acta en constante transformación, puesto que “el espacio urbano no es un texto ya escrito, sino una pantalla reestructurada permanentemente por una simbólica que cambia a medida de la producción de un contenido ideológico por las prácticas sociales que actúan en y sobre la unidad urbana” (Castells, 1976: 259). Frente a una visión inmovilista del espacio, De Certeau (2006: 129) sostiene que ante todo “el espacio es un lugar practicado”, antes que planeado, “que nos permite ya sea el contacto social o la idea del <individuo aislado en medio de un ambiente repleto>” (Tagliagambe, 2009: 203). El espacio público pertenece a la ciudadanía que lo habita, y por lo tanto debe ser ésta la que se apropie del mismo, más allá del afán planificador de los poderes públicos y de los intereses económicos de los poderes privados.

A este respecto, Mumford (1969: 119) propone “una nueva clase de espacio urbano abierto y público, aun más protegido contra el tránsito rodado (...); un nuevo espacio libre y dotado de todas las facilidades e instituciones que sirvan para mantener a los padres y sus hijos en permanente comunicación visual durante sus horas de recreo.”. Estaríamos hablando de espacios públicos como lugares eminentemente comunicativos, fijos en el continuo fluir urbano, pequeñas islas de tranquilidad en las que poder descubrir a los otros.

Retomando la distinción que habíamos hecho entre espacios económicos y simbólicos, nos encontramos con que en la actualidad, en el mundo globalizado, dicha diferenciación se diluye, hasta quedar fusionados ambos espacios en pos de su apropiación por la economía global. Habíamos apuntado anteriormente que los espacios públicos están sometidos a una comercialización creciente, pues bien, los otros dos factores simbólicos de la ciudad (objeto-símbolos y rituales), también lo están. Frente a su función legitimizadora del poder (ya fuera local o nacional) ligada a su relevancia histórica, nos encontramos con que son instrumentos “del poder para la organización y legitimización de las adaptaciones del espacio a una economía internacionalizada en un contexto de insistentes esfuerzos para la promoción de unas ciudades postindustrializadas repensadas para poder albergar y atraer inversiones económicas de todo tipo” (Benach, 2010: 34).

5.2.3. Espacios centrales

Partiendo de la hipótesis de Roncayolo (1988: 104) de que “las nociones espaciales nos remiten sin cesar a las relaciones de poder.”, podemos establecer que los espacios

centrales de la ciudad, son espacios sometidos a fuertes dinámicas de poder, pero también a dinámicas comunicativas entre los actores que ejercen el poder en la ciudad. Roncayolo sostiene que:

Si se considera que la centralidad es un lugar de encuentro y no un conjunto de las instituciones y de su localización, se la puede fraccionar y dividir casi hasta el infinito según las actividades y los grupos sociales y étnicos. (...) Se debe mantener la distinción entre centralidad urbana, <urbanística>, y centralidad abstracta, la del poder y la jerarquía. (Roncayolo, 1988: 103).

Así, estaríamos ante dos concepciones distintas de lo que son los centros urbanos, una apela al carácter físico de los mismos, ligándolos directamente a su ubicación en el plano urbano. La otra, los une a las dinámicas de poder existentes en la ciudad y a los espacios que ocupan los actores que ejercen el poder en ella. En la misma línea, Castells sostiene que la centralidad “designa a la vez un lugar geográfico y un contenido social” (Castells, 1976: 262). Partiendo de esta premisa, Castells argumenta que:

(...) el centro es una parte de la ciudad delimitada espacialmente (...) que desempeña una función a la vez integradora y simbólica. El centro es un espacio debido a las características de su ocupación, permite una coordinación de las actividades y, por consiguiente, la creación de las condiciones necesarias a la comunicación entre los actores. La imagen clásica, en esta perspectiva, es la plaza de la ciudad medieval, dominada por la catedral, y el Ayuntamiento, lugar privilegiado donde, de manera espontánea y jerarquizada, se reúnen los ciudadanos, en fechas señaladas, para asistir a sus ceremonias y celebrar sus fiestas. (Castells, 1976: 263).

Estos espacios urbanos centrales, vendrían a actuar como centros de la vida urbana y de la comunicación en la ciudad de facto, como consecuencia de ser a la vez centros simbólicos, político-institucionales y económicos de la misma. Los espacios centrales serían así “enclaves asociados todos a un conjunto de potencialidades, de normativas y de interdicciones sociales o políticas, que buscan en común la domesticación del espacio” (Delgado, 1999: 40). Hace hincapié Delgado en una cuestión que hemos tratado anteriormente al hablar de espacio público: desde el poder (político, económico), se persigue, mediante la regulación y la apropiación, la transformación del espacio en su beneficio, eliminando las potencialidades comunicativas y participativas de estos espacios centrales. En la misma línea, el Comité invisible (2009: 70) sostiene que “los centros históricos, durante mucho tiempo focos de sedición, encuentran sabiamente su lugar en el organigrama de la metrópolis. Han sido reservados al turismo y al consumo ostentoso. So los islotes de la magia mercantil, que se mantienen mediante el guirigay y la estética, aunque también mediante la fuerza”.

Dentro de la noción de la ciudad global, como nudo económico y de poder del mundo globalizado, nos encontraríamos con el concepto de Tecnópolis. Para Castells y Hall (2001), la Tecnópolis es una ciudad dentro de la ciudad en la que se concentran las oficinas de las grandes empresas, desde donde se gestiona el flujo informacional y de capitales a nivel global. Unos espacios centrales diferentes a los centros históricos, pero que vienen a complementarlos. “Consiste en un conjunto de edificios discretos y bajos, que habitualmente desprenden un cierto aire de buen gusto y que están situados en unos parajes impecables según el cliché estándar de las inversiones inmobiliarias, una atmósfera al estilo de los campus” (Castells y Hall, 2001: 19). Esta Tecnópolis, más allá de su situación

geográfica dentro del entramado urbano, sería un espacio urbano central, al estar ocupado por actores urbanos que ejercen el poder.

5.2.4. Barrios

Bertrand, a la hora de abordar la configuración y características del espacio urbano, emplea el concepto espacio de uso, que según él es la suma “de elementos físicos, visibles (...) y de elementos inducidos, mecanismos de organización, de funcionamiento” (Bertrand, 1981: 21). De tal forma, que un edificio sería un elemento físico del espacio de uso, mientras que el plan general de urbanismo sería un elemento inducido. A su vez, según Bertrand (1981: 20-21) los espacios de uso pueden ser de diversos tipos, no excluyentes: residencial, de abastecimientos, de diversión y culturales, de trabajo y de transportes. Es una clasificación básica pero que sirve para categorizar de forma sucinta los diversos tipos de espacio que hay en la ciudad, y que se van intercalando por todo el tejido urbano.

Partiendo de esta base, Bertrand (1981: 25) propone una definición de barrio, a partir de lo que no es, como un elemento de enlace (tanto físico como social) entre el hogar y la ciudad. De tal forma que según él, “el barrio parece ofrecer las ventajas de un espacio bastante amplio, pero todavía perfectamente singularizado con sus características propias.”.

Sostiene este autor que “el barrio se inscribe con fronteras psíquicas muy fuertes” (Bertrand, 1981: 25). Este fenómeno, en el que las fronteras mentales gozan de mayor relevancia que las físicas a la hora de trazar los límites de un barrio, se observa perfectamente en las series que son objeto de estudio de la presente tesis. Los ciudadanos del Treme jamás dialogan sobre los límites físicos de su barrio, sin embargo, la esencia del mismo, su cultura, su idiosincrasia, están siempre presentes. De tal forma que el barrio termina por definirse más por cuestiones intangibles que por fronteras físicas. El Treme, para sus habitantes, es el barrio de los músicos, de la cultura propia de New Orleans, no un barrio de fronteras rígidas que van desde la calle A a la calle B.

El barrio “o es una realidad sociológica o no lo es. Esto quiere decir que el barrio no es una simple delimitación topográfica o administrativa” (Bertrand, 1981: 26). Esta noción sociológica, que propone Bertrand, estaría relacionada con la proximidad y la vecindad. Si el primero de los conceptos, lo próximo como constitutivo del barrio, no ofrece mayores problemas, la noción de vecindad resulta más abstracta. Para Bertrand (1981: 28), “la unidad de vecindad (...) es un elemento constituyente (del barrio) formado por un encadenamiento de relaciones sociales, constituido sobre la base de la proximidad residencial”. Frente a este tipo de relaciones sociales primarias, en el barrio como entidad, se introducirían límites y políticos y administrativos que podrían generar una personalidad y una identidad propias. De tal forma, que partiendo de las relaciones sociales vecinales, el barrio acogería relaciones más complejas y de mayor alcance, tanto comunicativas como de poder.

Más allá de definirlo por oposición, primero a la ciudad y al hogar, y luego a la unidad vecinal, Bertrand (1981: 28-31) aborda la noción de barrio al sostener que está conformado

por dos realidades, la realidad geográfica y la socioadministrativa. La realidad geográfica termina por generar ramificaciones psicológicas, al producir un sentimiento de pertenencia que “hace que salir del barrio se convierta para algunos en una aventura y, siempre, en un extrañamiento”. Volveríamos, por lo tanto, a concebir el barrio por oposición a la ciudad, que sería todo aquello que está más allá del barrio, de nuestro mundo de la vida diario. Obviamente, hoy en día, es normal que los ciudadanos se desplacen desde su barrio (donde tienen su residencia, su hogar) a otros barrios, generalmente céntricos, a trabajar. Con lo cual ese extrañamiento del que hablaba Bertrand a finales de los 70, ha quedado diluido en el fluir constante de personas y capitales en la ciudad globalizada.

Mientras que la realidad socioadministrativa “va a implicar la creación de servicios diversos y acentuar la individualización, la autarquía, del barrio en la ciudad, modelándolo en la intensidad de su organización y en su forma geográfica”. Dicha realidad, por lo tanto, también se nos presentaría desde una relación de oposición a la ciudad. El barrio se configuraría como un territorio en constante demanda de servicios y equipamientos, frente a la ciudad, donde reside el gobierno municipal, el actor llamado a dotar a los barrios de dichos bienes públicos. Esto fortalecería tanto la existencia de relaciones comunicativas y de poder, como los propios lazos personales e identitarios entre los ciudadanos del barrio. Precisamente, no contemplar una realidad identitaria a la hora de plantear las realidades que conforman el barrio, podría hacer que la definición de Bertrand luciera incompleta, si bien es verdad que salva este problema, incluyendo elementos como la identidad y la pertenencia dentro de ambas realidades. De tal forma que Bertrand sostiene que en los barrios residenciales (no así en las *cities* financieras o en los centros históricos) la “conciencia colectiva es considerable.” (Bertrand, 1981: 37).

Para explicar las especificidades de barrios en concreto, más allá de las nociones generales ligadas al concepto, Bertrand propone tres preguntas (de carácter excesivamente amplio):

- ¿Cuál es el espacio psicológico de los habitantes, en el que se consideren como estando dentro de su barrio y cuándo en el que piensen salir del mismo?
- ¿Qué relaciones sociales individuales se establecen en este barrio?
- ¿Cuán es la vida de las organizaciones del barrio, asociaciones de padres de alumnos, asociaciones deportivas, organizaciones religiosas, etc.? (Bertrand, 1981: 37)

Estas tres preguntas servirían para analizar la existencia de un sentimiento de pertenencia-identidad, cómo funciona la comunicación dentro del barrio y qué relaciones de poder que se establecen dentro del tejido organizativo. O dicho de otra forma, la primera pregunta vendría a cubrir la dimensión interna del individuo, la segunda sus relaciones personales básicas (familiares, amigos, vecinos), y la tercera las relaciones ligadas al ámbito público, a la vida en común dentro del barrio con personas que no forman parte de sus esferas personales más próximas.

Finalmente, Bertrand (1981: 39) concluye que el barrio “sería el módulo social elemental cuya reunión constituiría la ciudad”. De tal forma que tras aproximarse a él, desde una relación de oposición a la ciudad, vendría a concluir que el barrio no deja de ser, a pesar de todo, una unidad que al sumarse con las demás unidades que la rodean,

conforma la ciudad como un todo, donde reside el poder público, encarnado por el municipio, con su pleno municipal, sus concejalías y su alcaldía.

Lewis Mumford, por su parte, perfila una definición del barrio que enlace directamente a la ciudadanía que lo habita con el espacio que es habitado, para él, el barrio “se compone de gentes que forman parte de él por el solo hecho de nacer allí o de elegirlo como lugar habitual de residencia” (Mumford, 1969: 96)

Sostiene Mumford (1969: 94) que “el barrio parisino es algo más que un distrito postal o una unidad política: es un crecimiento histórico; y el sentido de pertenecer a cierto arrondissement o quartier particular es tan fuerte en el tendero, el cliente del bistro, o el artesano minorista, como el propio sentido de ser parisino. Por todo ello, en París, la adhesión al barrio es tan íntima, firme y constante”. Sin embargo estas afirmaciones, más allá de las especificidades locales, son extrapolables a gran parte de las urbes occidentales de nuestro tiempo. Los barrios, configurados, en las ciudades americanas, por parámetros como la nacionalidad, la raza o la renta de sus habitantes (o más bien, los tres parámetros interrelacionados), han generado una fuerte pertenencia en los ciudadanos que los habitan.

En esta línea, señala Mumford (1969: 98) que “en las ciudades estadounidenses, durante la última generación, los barrios residenciales, o de castas, se diferenciaban por la raza e ingresos pecuniarios de sus habitantes, quienes se escudaban así en tales zonas, achicando por consiguiente las bases de la asociación humana”. Estaríamos ante una concepción del barrio como refugio social ante la inmensidad de la ciudad y la desconexión y desarraigo que esa inmensidad de la ciudad contemporánea genera. El argumento vendría a ser que si estrechamos nuestro espacio vital, estaremos fortaleciendo nuestras relaciones, al estar estas más focalizadas frente a la dispersión de tener diversas relaciones en diversos sitios. En la era de la globalización y de la movilidad urbana, este argumento comunicativo pierde peso para explicar por qué esa segmentación por clases y razas en los barrios americanos.

Quizás haya que hablar, dice el propio Mumford, de otras dos causas que expliquen esa configuración de los barrios. Por un lado, nos encontraríamos con “la segregación, bajo el capitalismo, de los grupos de mayores ingresos pecuniarios, con la consiguiente separación tajante de los barrios de los ricos y los de los pobres” (1969: 98). Por otro lado, Mumford apunta hacia “el predominio de las avenidas en la planificación” (1969: 99). En realidad, estamos ante dos causas con el mismo origen: las dinámicas de poder en la vida urbana. Si entendemos la planificación urbanística como un juego de poder en el que participan todos los actores urbanos, nos encontramos con que esos grupos de mayores ingresos pecuniarios de los que habla Mumford, influyen en esa planificación que crea avenidas que focalizan la vida de la ciudad hacia el centro y disgreguen a los barrios. De tal forma, que se dificulta la movilidad (y la comunicación) entre los barrios, promoviendo que el flujo de la vida urbana (comunicacional, económico, de circulación, etc.) se dirija de estos, por separado, hacia el centro (de poder, económico, cultural, etc.).

Mediante las avenidas de gran tránsito, que a menudo cortaban en estilo despiadado el tejido urbano que hasta entonces había estado referido orgánicamente a la vida vecinal, quizás la ciudad como un todo resultó más unida; pero eso fue a costa de destruir la vida vecinal, o al menos dañarla con gravedad (Mumford, 1969: 99)

La consecuencia de esta planificación segregacionista por un lado, y centralizadora por el otro, fue que

los barrios, como auténticas agrupaciones de relaciones domésticas visibles y conscientes, sólo sobrevivieron en los antiguos distritos de las ciudades o en los suburbios más apropiados para ello. Por otra parte, las largas avenidas uniformes y la absurda ubicación de los edificios públicos crearon la pesadilla de lo indefinible, pues resultaba más fácil perderse en la ciudad como un todo, que encontrarse a sí mismo en un barrio. (Mumford, 1969: 99-100).

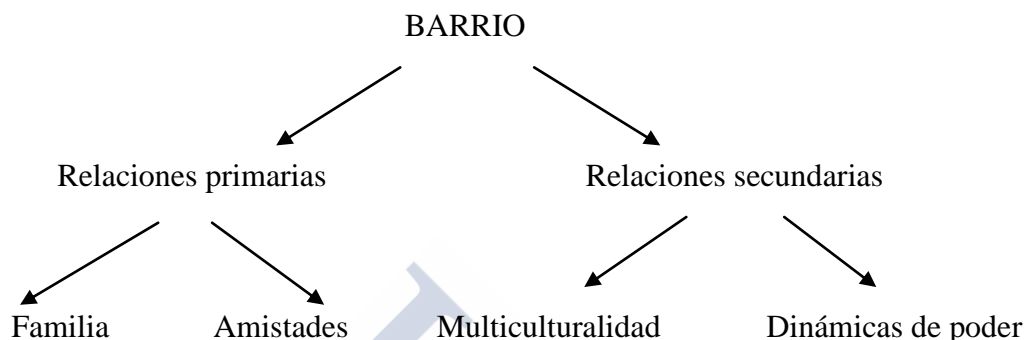
Mientras que en los casos de estudio podemos detectar, efectivamente, cómo el concepto de barrio se ha diluido en la ciudad global, también podemos señalar casos en los que se mantiene una diferenciación con respecto al resto de la urbe, un sentido de pertenencia y unas dinámicas comunicativas y de poder propias.

Desde la Revolución Industrial se han ido creando nuevos barrios en las ciudades. Para Mumford (1969: 114) la planificación de un nuevo barrio “exige la ordenada provisión y vinculación, tanto en el espacio como en el tiempo, de cierto grupo de instituciones vecinales, como escuelas, iglesias, salas de reunión, comercios, restaurantes, cafés, teatros, etc.” Y esto “requiere la actividad continuada de una autoridad pública” que garanta, desde su posición de poder, esas necesidades de aprovisionamiento de servicios. Esto, obviamente, es aplicable no sólo a los nuevos barrios, si no a los barrios ya existentes, cuyas necesidades e insuficiencias van mutando día a día. Sin embargo, frente a la provisión de equipamientos, como elemento fundamental de la intervención del poder público en la construcción de los barrios, nos encontramos con que se están colocando “los poderes legales y financieros del Estado al servicio de los inversores y los constructores particulares” (Mumford, 1969: 161). El resultado de dicha operación son “nuevos edificios y nuevos barrios que carecen de toda identidad estética y de toda atracción humana, excepto su mera decencia sanitaria superficial y su escueto orden mecánico.” (Mumford, 1969: 161). A pesar de ello, “el barrio, en alguna forma primitiva e inicial, existe dondequiera que se congregan familias humanas con residencia permanente; y entonces, muchas de las funciones de la ciudad tienden a distribuirse naturalmente (...) entre los miembros de sus barrios.” (Mumford, 1969: 97). Ello se debe a que “el barrio es un hecho social; existe en forma incipiente aun cuando no esté articulado debidamente en el plano de la ciudad ni proporcione las instituciones que en la actualidad necesita la comunidad.” (Mumford, 1969: 120).

“Mediante el consciente diseño y provisión, el barrio puede llegar a ser un órgano esencial de la ciudad bien integrada; y la discusión de los problemas suscitados por el diseño del barrio conducirá a las soluciones” (Mumford, 1969: 120) de los actuales problemas que atenazan a las ciudades occidentales.

Zárate (1991) sostiene que en el barrio se dan dos tipos de relaciones, por un lado, las “relaciones primarias” entre parientes y amigos; por otro lado, las “relaciones secundarias”, que se dividen a su vez entre “las que resultan de la interacción entre miembros de grupos étnicos, religiosos o culturales” y “las de carácter más intencionado”. Entre estas últimas estarían las que se dan dentro de importantes actores urbanos colectivos: partidos políticos, sindicatos, grupos de presión, asociaciones de negocios, movimientos sociales, asociaciones vecinales... Si en cuanto a las primarias podríamos estar de acuerdo con Zárate, las secundarias generan más dudas. En cuanto a las primeras relaciones, ¿podríamos hablar de ellas como producto de la multiculturalidad urbana? ¿Surge un intercambio comunicativo del magma de culturas, razas, religiones, niveles

económicos y edades? Dicho intercambio comunicativo enriquecería a los ciudadanos urbanos al verse influenciados sus hábitos, y su forma de habitar la ciudad, por personas de condiciones vitales muy distintas de las suyas. En cuanto a las segundas relaciones, cuando Zárate usa la expresión “de carácter más intencionado” ¿quizás debería haber usado “de poder”? Aunque si el poder es una malla que lo ocupa todo y está presente en todas las relaciones humanas, quizás deberíamos hablar de ¿relaciones de dominación? ¿o de relaciones puras de poder, o de juegos de poder? O incluso de ¿dinámicas de poder?



Zárate (1991: 47) continúa su argumentación sosteniendo que “todas estas relaciones protegen y ayudan los intereses de los individuos colocados en unos mismos espectros familiares, culturales, económicos o políticos”. Precisamente, en el contexto del barrio, es donde estas relaciones descritas con anterioridad adquieren mayor intensidad y dinamismo. “Las redes locales de empleo, la utilización de unas mismas tiendas y servicios refuerzan los sentimientos de comunidad y de solidaridad entre los vecinos” (Zárate, 1991: 47). De tal forma, que Zárate apunta a que se reducen en su seno los conflictos entre grupos diferentes, se facilita el control social y se dota a los grupos específicos de una voz política unitaria, frente al resto de la ciudad. Así, mientras ésta sería un espacio de conflicto (o de conflictos), el barrio sería un espacio de cohesión. En la ciudad se llegaría al consenso a través del conflicto y en el barrio a través de la cohesión social y de la fortaleza de sus relaciones personales. Sin embargo, y a pesar de la importancia de las relaciones, en el barrio también hay conflictos y luchas de poder internos. Diversas formas de ver el barrio, de ocuparlo, apropiarlo y construirlo.

“Del suburbio, como de los antiguos distritos de la ciudad medieval, vino la noción de que el barrio debe tener cierta coherencia y expresión arquitectónica, tanto en el planteamiento general como en el diseño individual de los edificios” (Mumford, 1969: 103). Estamos hablando aquí de la uniformidad de las construcciones, ya sea en guettos con sus enormes torres, o en barrios suburbanos residenciales, con sus casas con jardín intercambiables entre sí.

5.2.5. Procesos de transformación del espacio urbano: suburbanización, ghettificación y gentrificación

Como hemos sostenido hasta el momento, la evolución del sistema capitalista en las últimas décadas, ha generado transformaciones económicas, sociales, políticas, culturales y espaciales en las ciudades. Los procesos de transformación del tejido urbano se han acelerado y concatenado. En este apartado abordaremos tres de los procesos más relevantes y que se visibilizan y analizan en las obras que son objeto de estudio de la presente tesis.

El proceso de suburbanización de las ciudades antecedió a la postindustrialización, haciéndose patente a lo largo del S.XX. Mumford sostenía, a mediados del siglo pasado que “la reacción más notable contra el desquiciamiento de la ciudad ha sido escapar hacia los suburbios” (Mumford, 1969: 171), puesto que en estos nuevos espacios se garantizaba a la ciudadanía el pleno acceso a aquello que les faltaba en la urbe: “la luz solar, el aire puro, las praderas amplias y floridas, los accesos fáciles a lugares sanos y pintorescos donde complacerse en paseos y picnics, el verse libre de ruidos mecánicos y, como culminación, tener su casa propia e individual” (Mumford, 1969: 172). Se vio en el suburbio el plan de escape perfecto frente al frenesí y la violencia de las ciudades. Sin embargo ese retiro suburbano, resultó ser una forma de anti-ciudad, “precisamente por el aislamiento y separación.” Huyendo de la incomunicación de la vida en las grandes ciudades, el individuo se encierra con su familia en hogares unifamiliares arquitectónicamente casi idénticos y termina por sentirse más incomunicado de lo que se encontraba al principio.

Frente a la congestión que ha atenazado a las ciudades en el último siglo, la huida a los suburbios provocó descongestiones pero también dispersiones sociales (y comunicativas, e incluso económicas). De tal forma, que “se desvaneció la noción de la ciudad como lo que debe ser: un ambiente humano, socialmente concentrado, diverso, estimulante y remunerador.” (Mumford, 1969: 313).

“Los suburbios consagran la dualidad centro-periferia urbana y se convierten en espacios cada vez más complejos desde los puntos de vista morfológico, social y funcional, con variedad de paisajes, diversidad de grupos sociales y multiplicidad de funciones.” (Zárate, 1991: 24). El suburbio ha evolucionado, alejándose de la imagen arquetípica de familias de raza blanca, que la cultura audiovisual ha extendido por todo el planeta en el último medio siglo. Las tranquilas zonas residenciales habitadas por clases medias que se habían mudado desde la ciudad, han terminado por ser engullidas por la ciudad, puesto que las megalópolis requieren “la síntesis de todo el territorio” y en ellas “todo cohabita, no tanto geográficamente como por el entramado de sus redes” (Comité invisible, 2009: 69). Al extenderse el tejido urbano por el espacio geográfico, las diferencias entre la ciudad y el campo han desaparecido. “Que no nos vuelvan a hablar de la ciudad y el campo, y menos aún de su antigua oposición. Lo que se extiende en torno a nosotros no se le parece ni de cerca ni de lejos: es un tapiz urbano único, sin forma ni orden, una zona desolada, indefinida e ilimitada.” (Comité invisible, 2009: 69).

De tal forma que, en el estadio actual del sistema capitalista, los suburbios han dejado de ser aquella “anti-ciudad” de la que hablaba Mumford, para acabar siendo un espacio urbano más de la ciudad global o megalópolis. Las urbes actuales tienden a “encaminarse hacia una dinámica de metropolización expandida, en la que progresivamente van ocupando los pueblos y áreas rurales que encuentran a su paso, desbordando una y otra vez sus límites anteriores” (De Mattos, 2001). Como consecuencia de ello, los procesos suburbanizadores no han implicado la muerte de la ciudad, sino que responden a una expansión de la misma por toda la geografía. “De estos incontrolables procesos de suburbanización, en cuya dinámica el automóvil tiene una incidencia decisiva, emergen ciudades de cobertura y alcance regional, de estructura policéntrica y fronteras difusas.” (De Mattos, 2001). Como indicamos al abordar los espacios centrales urbanos, estos se han multiplicado a la vez que el territorio urbano se ha extendido y las ciudades se han

convertido en los nodos que articulan los sistemas económicos y políticos del mundo globalizado.

En paralelo a la suburbanización, tuvo lugar en la ciudad un proceso ghettificador en algunos de sus barrios, habitados por personas con pocos ingresos económicos. Mumford (1969: 314) partía su reflexión sobre los ghettos de las ciudades norteamericanas, diferenciando dos tipos, por un lado, el que él denomina de <clase superior>, “compuesto por departamentos altos, subvencionados por el gobierno o no”; y por otro, el de la <clase inferior>, “apenas distinguible externamente del otro, pero que agrupa a los de menores ingresos. En este último pulula el nuevo proletariado urbano, formado principalmente por negros y portorriqueños”. Obviamente más de 40 años después, estos grupos poco tienen de nuevo en los ghettos americanos. En cuanto a los problemas de habitabilidad de las viviendas, escasez de equipamientos y espacios públicos, o auge de la violencia que minan la vida en los ghettos (y que se han clavado en el imaginario colectivo, en parte por culpa de las producciones audiovisuales, precisamente), señala Mumford que “la lentitud de las autoridades municipales en atender dichas quejas no hacía más que reflejar la renuencia anterior a tomar medidas que mejorasen la ciudad.”

La consecuencia directa de este proceso de creación de ghettos urbanos fue la segregación de las personas con menores ingresos económicos en dichos barrios, situados en la periferia de los espacios centrales históricos. Dicha segregación socioeconómica produjo tanto impactos urbanos como sociales:

Entre los primeros destacan los problemas de accesibilidad y la carencia de servicios y equipamientos de cierta calidad en sus lugares de residencia; y entre los segundos, los problemas de desintegración social que están escalando hoy. Representan formas de empobrecimiento o de degradación social vinculadas a las desventajas que conlleva el aislamiento físico. (Sabatini y Brain, 2008: 10)

De esta forma, los ghettos, abandonados por los poderes públicos, se convirtieron en la expresión espacial de la exclusión social en la ciudad. “Los barrios populares segregados se están “guetizando” (drogas, crimen y deserción escolar, entre otros problemas)” (Sabatini y Brain, 2008: 6), agudizándose así las diferencias entre estos ghettos urbanos y los espacios centrales o los suburbios habitados por clases medias y altas. Las dinámicas de poder que articulan la vida urbana aíslan aún más a estos barrios, que son dejados de lado por las políticas públicas, al considerar que son una parte del terreno urbano sobre la que no se puede intervenir para intentar luchar contra la segregación y la exclusión. Como consecuencia de ello, los problemas urbanos y los discursos de los actores que habitan estos barrios son invisibilizados, lo cual ahonda aún más en los procesos de exclusión y ghettificación.

Las grandes torres de edificios surgen, en estos barrios, como un emblema de la falta de políticas públicas y de los errores cometidos en la planificación urbanística, al no conciliarla con las necesidades de las comunidades. Lewis Mumford (1969: 166) constató a mediados del siglo pasado, esta tendencia en la planificación urbana, cuyos ecos llegan a nuestros días. “En los arrabales de nuestras ciudades, lo mismo en Europa que en América, se están alzando unos rascacielos-colmenas que copian y reproducen desvergonzadamente el <urbanismo> que parecía haber dejado atrás. Tales edificios <actuales> suplantán la compleja estructura de la ciudad con grises masas de casajoso tejido urbanoide.”.

Según Zárate (1991: 51), podríamos destacar “los efectos de inhibición y desinterés que provocan los bloques de apartamentos de muchos pisos en las relaciones sociales de los mayores y en el desarrollo afectivo de los niños”. Las grandes torres surgen así como crípticos espacios de incomunicación, que dificultan las relaciones sociales, pero facilitan el ejercicio de actividades delictivas, así como la presencia de distintos tipos de violencia asociados a las mismas.

Sin embargo, cabe señalar que frente a los centros urbanos, espacios de consumo en las ciudades globales, los ghettos son “en muchas megalópolis los únicos lugares vivos, visibles, y no sorprende que sean también los lugares más mortales.” (Comité invisible, 2009: 73). Más allá de las propias torres de apartamentos, en estos barrios, los espacios públicos son espacios de conflicto y por ello de comunicación. La existencia de dinámicas comunicativas entre sus habitantes, permite la existencia de la comunidad y que la ciudadanía comparta un mismo mundo de la vida. Por contra, dichos conflictos generados por la ocupación del espacio público, generan a menudo violencia, de ahí que la existencia de un mundo de la vida compartido vaya acompañada también de un mundo de la muerte.

Más allá de los problemas urbanos que se hacen patentes en los ghettos, y que exploraremos y analizaremos a la hora de abordar las ficciones televisivas que son objeto de estudio, cabe señalar las potencialidades de dichos barrios. En ellos “aún persiste un poco de vida común”, de solidaridades, de comunidad (Comité invisible, 2009).

Finalmente, la geografía urbana se ha visto alterada, en los últimos años, por un tercer proceso de transformación del espacio, la gentrificación. López-Morales, a partir de Eric Clark, define dicho proceso como “la reestructuración espacial de un área urbana mediante la inyección de capital fijo en mercado inmobiliario y de infraestructura, orientada al reemplazo de usuarios de ingresos medio-bajos por usuarios de poder económico superior, en un contexto de mercantilización de suelo.” (López-Morales, 2013: 32).

Mediante esta sucinta definición podemos observar algunas características fundamentales del proceso gentrificador. Por una parte, en el mismo se ponen en juego intereses públicos, al existir una intervención planificadora de las instituciones, que dotan a los espacios de infraestructuras y servicios que antes no tenían. Por otra parte, actores privados, ya sean empresas o personas individuales, llevan a cabo inversiones económicas en dicho espacio, influyendo, de forma determinante, en el mercado inmobiliario local. Si la intervención conjunta de estos actores produce la gentrificación de determinados espacios urbanos, las consecuencias de la misma son el efecto expulsión de las personas con rentas bajas que lo habitaban, al encarecerse los alquileres y los servicios, y el efecto llamada a las personas con rentas superiores.

Tras el proceso de suburbanización y la conversión de algunos barrios urbanos en ghettos, tras el abandono de los poderes públicos, el tejido urbano se construye y modifica a través del proceso gentrificador o de reurbanización, que tiende a generar nuevos espacios centrales al servicio de la ciudad global. Muchos de los males que se daban en la ciudad: violencia, anomia, congestión... han terminado por notarse también en las zonas suburbanas a medida que estas han crecido, se han diversificado (económica, social y culturalmente) y han sido engullidas por la ciudad global. Esto ha impuesto, junto con la globalización, una recuperación espacios urbanos que ya existían con anterioridad a la

suburbanización, por parte de las clases con rentas más altas. El centro urbano surge, de esta forma, como centro de consumo y como centro financiero global:

En todas partes, la reurbanización es impulsada por organismos privados, interesados en frenar el deterioro del centro para asegurar el mejor desenvolvimiento de sus negocios; por sectores sociales de rentas altas, que desean beneficiarse de las ventajas de residir en localizaciones centrales; y por los poderes públicos, que encuentran en la reactivación del centro un medio de aumentar impuestos. (Zárate, 1991: 26).

Volvemos, por lo tanto, a incidir en los tres grandes tipos de actores que intervienen en la construcción de la ciudad: los propietarios individuales, las corporaciones (financieras, inmobiliarias, etc.) y las autoridades públicas. “La revitalización aprovecha, entre otros, los espacios vacíos dejados por la desindustrialización de las áreas internas y la descentralización de usos extensivos del suelo, como almacenes, instalaciones ferroviarias abandonadas, cuarteles..., y se muestran como uno de los principales símbolos del cambio urbano” (Zárate, 1991: 26-27). A lo que habría que añadir, que esta reocupación de los espacios centrales, entendida en un plano físico, pero también en uno psicológico, de apropiación, es también uno de los principales símbolos de la ciudad postindustrial globalizada.

La gentrificación de barrios deteriorados o habitados por personas de rentas bajas, situados en zonas urbanas estratégicas para los actores que ejercen el poder es un fenómeno global. De Lavapiés en Madrid, a San Telmo en Buenos Aires (García y Sequera, 2013), pasando por diversos barrios de Barcelona, como el Raval (Sargatal, 2001) o por otras ciudades globales. “Los procesos de gentrificación son precisamente uno de los efectos más evidentes de la globalización de las ciudades” concluyen García y Sequera (2013: 45), puesto que son consecuencia de algunas de las características fundamentales de la globalización económica, como la terciarización de la economía y con ella de la ciudad; y porque visibilizan algunos de los problemas urbanos que dicha globalización ha generado o agravado, como la desigualdad socioeconómica y por ende, urbana.

En la ciudad postindustrial, el papel jugado anteriormente por el sector secundario, ha pasado a ser ocupado por el sector terciario, dando lugar al fenómeno de la terciarización, como hemos indicado con anterioridad. Tamarit y Villasante (1982: 15) sostienen que dicho fenómeno, además de provocar el abandono y/o la transformación de numerosos espacios de uso urbanos, ha generado “una sustitución de numerosos puestos de servicios por pocos empleos de tecnología sofisticada”. Los puestos perdidos estaban, habitualmente, anclados en los barrios periféricos, que sufren así un abandono en el plano físico, y problemas ligados a la delincuencia o la drogadicción en el plano social. Mientras que los puestos de la nueva economía ligada a la circulación de capitales y la alta tecnología, se crean en los centros históricos urbanos o en los barrios que al ser gentrificados se convierten en nuevos centros, y que son habitados por clases las medias-altas.

Así, los barrios habitados por personas de rentas bajas, e ignorados por las políticas públicas, prosiguen su conversión en ghettos urbanos, donde no sólo no existen los servicios públicos necesarios, sino que tampoco cuentan con un mercado laboral que pueda emplear a las personas que viven en ellos. Al estar aislados del resto de la ciudad, las posibilidades de trabajar fuera del barrio se reducen, de tal forma que el proceso

ghettificador y la segregación y exclusión social que lleva aparejadas se intensifican. Convirtiendo a este proceso de transformación y degradación de la ciudad en uno de los principales problemas a los que se enfrentan las urbes actuales, a lo largo del mundo. Estos tres procesos que hemos abordado sucintamente se visibilizarán, sobre todo la ghettificación, en las obras analizadas en el presente trabajo, complementando el estudio sobre el espacio urbano que lleva a cabo David Simon en su obra.

5.2.6. Turismo urbano

De todas las actividades económicas ligadas al sector terciario, el turismo es la que ha tenido una mayor importancia en las últimas décadas, en cuanto a desarrollo urbano y construcción de la ciudad se refiere, en estrecha relación con los procesos de transformación que venimos de abordar. Por ello no debe extrañar, que sea precisamente esta actividad sobre la que se reflexione de forma más pormenorizada, en la obra audiovisual que es objeto de estudio de este trabajo. Si bien Baltimore y Yonkers son ciudades industriales en una era post-industrial, New Orleans, la ciudad que analizan Simon y su equipo en *Treme*, sí es una urbe con un gran atractivo turístico, como consecuencia de su particular cultura e historia, como podremos observar a la hora de afrontar el análisis de la ficciones televisivas. Como consecuencia de ello resulta indispensable abordar el impacto del sector turístico en la vida urbana.

En su estudio sobre el turismo en, precisamente, New Orleans, Fox Gotham (2007) plantea dos líneas principales de análisis. Por un lado, reflexiona sobre cómo se construye socialmente la idea de la auténtica New Orleans, a través de las proposiciones, discursos y apropiaciones de los actores que habitan la ciudad. Por otro lado, se plantea analizar la imagen manufacturada de New Orleans por parte del sector turístico, es decir, la imagen de la ciudad que se crea para atraer a personas de todo el mundo a la misma. El turismo aparece así ligado directamente a la construcción de la ciudad y a las dinámicas de poder (y resistencia) que tienen lugar en la misma. Frente a los intereses económicos de los poderes privados, que buscan potenciar el sector terciario como motor económico urbano en un mundo postindustrial, nos encontraríamos con las resistencias de los habitantes de la ciudad que temen, siguiendo a Fox Gotham, que se pierda la autenticidad de la misma, así como las consecuencias sobre su mundo de la vida que todo ello pudiera generar.

A la hora de abordar el futuro de la New Orleans post-Katrina, Fox Gotham plantea tres escenarios que podrían extrapolarse, con cautela, a gran parte de las ciudades occidentales con atractivo turístico. En el primero de ellos “the rebuilding of New Orleans will be akin to the banalization of the city and its transformation into a culturally empty place divested of authenticity and communal value” (Fox Gotham, 2007: 2). Estaríamos ante una ciudad global sin identidad propia, que cumpliría la función de nodo en el mundo globalizado, al estilo, como sostiene el autor, de Houston, la mayor ciudad del Sur de Estados Unidos y uno de los principales puertos del mundo. En España este escenario se puede detectar ya en Madrid, convertida en una ciudad de negocios y en un nodo central de la economía global, tendencia que puede acelerarse si la ciudad atrae a algunas de las empresas que podrían marcharse de la City de London tras la salida del Reino Unido de la Unión Europea (Brexit). A este respecto, a finales de 2016 fue noticia en el estado español

que “Citi analiza con la CNMV trasladar su actividad de bróker a Madrid si hay Brexit duro” (Europa Press, 2016, 21 de noviembre).

En el segundo escenario, New Orleans se transformaría en un parque de atracciones para los turistas, un Disneyland urbano. Donde el conflicto entre la auténtica ciudad, como sostiene Fox Gotham, y la imagen manufacturada de la misma, se dirimiría en favor de la segunda. De tal forma, que en las dinámicas de poder urbano, primaría la estrategia de aquellos actores ligados al sector servicios. Si en el primer escenario el autor planteaba la conversión de New Orleans en Houston, en este la asimila a Las Vegas, una ciudad concebida para el ocio de los turistas. “In this scenario, the cultural richness of pre-Katrina New Orleans will become a fossilized relic to amuse visitors”, (Fox Gotham, 2007: 3) de tal forma, que la autenticidad de la ciudad se convertiría, efectivamente en una mercancía. Siguiendo con la analogía con el estado español, la posibilidad de avanzar, o no, hacia ese escenario ha centrado gran parte de los discursos y macroproposiciones de los actores urbanos de Barcelona en los últimos años. Barcelona en común, la candidatura municipal más votada en las elecciones de 2015 y que sustenta actualmente la alcaldía de la ciudad, tomó la decisión de congelar las autorizaciones de construcción de nuevos hoteles y ha prometido luchar contra la existencia de pisos turísticos ilegales (Pérez, 2016, 7 de diciembre).

Frente a los anteriores escenarios, Fox Gotham concibe un tercero en el que los ciudadanos de New Orleans, y por extensión del resto de ciudades occidentales turísticas, pongan en valor la cultura local y defiendan una construcción de la ciudad que respete tanto a ésta como al propio derecho a la ciudad de sus habitantes. Para ello sería necesaria la puesta en marcha de “a new appreciation and rebirth of local culture the will enliven and mobilize people to create new bases of urban authenticity” (Fox Gotham, 2007: 3). Por lo tanto, no sólo las resistencias a las estrategias de poderes privados, si no también la configuración de una nueva hegemonía urbana, estarían detrás de esta revalorización de la cultura urbana, frente a un modelo de ciudad mercantilizada.

Todo lo descrito con anterioridad, no debe llevarnos a categorizar al turismo como industria o de los turistas como personas que recorren y ocupan la ciudad como un problema urbano per se. El turismo es una actividad económica especialmente relevante en el actual sistema capitalista global. De ahí que el turismo sea una fuente de crecimiento económico para las ciudades como New Orleans o Barcelona (Casellas, Jutgla y Pallares-Barbera, 2010). Los turistas pueden contribuir activamente a la revalorización de la ciudad y su cultura, y a expandir los efectos de dicha revalorización. El derecho a la ciudad no puede circunscribirse únicamente a los ciudadanos de la misma, los espacios públicos deben ser pensados como espacios de encuentro para todas las personas que pueblan la ciudad, aunque su recorrido por la misma sea casual o temporal. Fox Gotham propone repensar las políticas turísticas para adecuarlas a las necesidades y potencialidades del sistema económico, pero también de los sistemas sociales y culturales urbanos.

5.2.7. Los hogares

Jesús Ibáñez define la casa partiendo de una doble perspectiva, que articula su concepción del mundo actual, así, la casa es “un lugar de producción (una fábrica de

trabajos domésticos) y un lugar de consumo (un ámbito en el que se vive y convive)” (Ibáñez, 2014: 30). Por lo tanto, las dos principales funciones de la casa en el funcionamiento del sistema serían generar producción y consumo, de cara a contribuir al mantenimiento del mismo.

Ibáñez (2014: 29) sostiene que mientras la casa burguesa estaba ideada para conectar con los cuerpos destinados a habitarla, “para insertarlos en la homogeneidad del orden burgués”, en la actualidad, la casa, de la sociedad de consumo, puntualiza Ibáñez, “no tiene en cuenta los cuerpos, no cuenta con ellos: deambulan por su espacio desconectados, perdidos”. Casi como si la casa, el hogar, se volviera en sí mismo un no-lugar, de los que habla Augé (2000).

Para ejemplificarlo, Ibáñez recurre a dos metáforas, mientras que a la casa burguesa la denomina “la casa encendida”, a la actual, la propia de la sociedad de consumo, la titula como “la casa vacía”. La burguesa funcionaba en sí misma como un cuerpo, el despacho del padre era la cabeza, así como éste era el cabeza de familia; la cocina era el aparato digestivo, que nutría de alimentos a todos los miembros del hogar; y la chimenea, la lumbre, el corazón, fuente calorífica de la casa. Y puesto que era un cuerpo, tenía también alma, sentimientos y una serie de valores morales. “Todo contribuía a producir en esas reuniones (en torno a la mesa, para comer) el fantasma de la unidad de la familia: fantasma que era el delirio particular de la casa”. (Ibáñez, 2014: 31). La casa burguesa era, por lo tanto, un espacio cerrado, invariable (pasaba de padres a hijos sin sufrir grandes cambios), cuyos habitantes estaban fuertemente cohesionados por medio de la oralidad y en torno a la figura paterna.

En contra, la casa de la sociedad de consumo, la casa vacía, está abierta al exterior. De hecho Ibáñez (2014: 33) la denomina también como “la casa-escaparate”, tanto por esa apertura, como por la escasa estabilidad de los elementos que la conforman (siempre está reformándose, mutando, acoplándose a las modas) y por el simulacro que los mismos representan (madera que no es madera, plástico que finge ser madera). Al final, la casa termina siendo un escaparate ya no tanto de sus habitantes, sino, sobre todo, de los propios valores de la sociedad de consumo. Se produce así la desconexión entre el individuo y la casa, que deja de estar conectada con éste, para estarlo con la totalidad del sistema, para ser un mero reflejo del mismo, en el ámbito íntimo, privado. La casa pasa a ser un espacio aséptico y vacío.

El inquilino solo interviene con dos operaciones: dar entrada a los elementos (comprar) y poner en funcionamiento el juego que se juega sin él (combinarlos). Toda la oralidad (...) se acopla al aparato de televisión. Es el cordón umbilical, el canal de conexión con el mundo. El alimento básico: sombras de pálida leche lunar que acondicionan el cuerpo para seguir participando en el juego tonto del consumo. La última conexión (la convivencia está congelada): lo único que retiene en casa. (Ibáñez, 2014: 33)

La casa, por lo tanto, se convertiría en mero espacio de consumo, donde las dinámicas comunicativas se verían relegadas. Mientras los inquilinos de la casa se mantendrían desconectados e incomunicados entre ellos, estarían unidos al mundo exterior, a la sociedad de consumo, por medio de la televisión, punto central del hogar. Sin embargo, actualizando los postulados de Ibáñez, deberíamos hablar más que de televisión, de las

pantallas que plagan nuestras vidas y espacios. La televisión, el ordenador, la tablet, el móvil. Las pantallas sirven a la vez como herramienta comunicativa con el exterior, con aquellos que no están en nuestra casa, y como mecanismo de reproducción de la sociedad de consumo, al incitarnos a comprar, a cambiar, a estar a la moda.

Por muy vacía que esté, la casa sigue siendo el hogar, “el lugar de enraizamiento del cuerpo en el mundo” (Ibáñez, 2014: 36). El punto espacial al que siempre volvemos. Nuestro propio refugio dentro de la inmensidad del espacio urbano. “La casa es la encrucijada de todos los caminos” (Ibáñez, 2014: 37). Un punto fijo en el constante fluir de la vida en la ciudad. La casa, enmarcada y delimitada entre paredes, cumple numerosas funciones en la vida de los seres humanos. Cabría destacar, a este respecto, la función de amparo frente a los problemas que genera la vida urbana. La casa como refugio ante el caos exterior. Como un cuerpo que envuelve a nuestro propio cuerpo, al igual que hace la madre con el hijo durante el embarazo. La casa, con su puerta, sus ventanas y sus pantallas, filtra lo que necesitamos, o deseamos, del exterior, e impide que lleguen a nosotros todas aquellas relaciones que queremos evitar.

Con el crecimiento de las ciudades, las casas urbanas se han ido haciendo más pequeñas, dada la falta de espacio y el encarecimiento del mismo. Lo cual se agudiza en los grandes bloques o torres de edificios que pueblan los guettos urbanos. Como consecuencia de ello, el cuarto de estar se ha convertido, según Ibáñez (2014: 40), en el espacio multifuncional de la casa por excelencia. El mismo vendría a concentrar tres tipos de funciones: las de *emergencias*, que responderían a la concepción del cuarto de estar como el sitio de la casa lo suficientemente maleable como para facilitar en su seno todo tipo de funciones; las de *comercio*, en palabras de Ibáñez, y que nosotros denominaremos comunicativas, tanto a nivel intra hogar (esa comunicación entre los inquilinos que languidece en la sociedad de consumo actual) como inter; y en último lugar, las de *estar*, de encontrarse en dicha sala, en la casa. El cuarto de estar es, por lo tanto, un espacio de mediación entre el exterior y las partes más interiores de la casa (el dormitorio, el baño). “Estar en el cuarto de estar es un medio-salir para los familiares y un medio-entrar para los forasteros” (Ibáñez, 2014: 41).

Podríamos, por lo tanto, sostener que el cuarto de estar es al espacio doméstico, lo que el espacio público al urbano, punto de encuentro, de comunicación e intercambio. Lugar de tránsito pero también de convivencia. El cuarto de estar es la plaza de una casa. En la plaza te encuentras con los demás, con tus conciudadanos, en el cuarto de estar con los que viven contigo, con tus cohabitantes. Ello hace que el emplazamiento del cuarto de estar en la casa sea tan relevante como lo es el de los espacios públicos en la ciudad. Puesto que:

Una familia cerrada a la comunicación *intra* e *inter* valorará poco el cuarto de estar, una familia abierta a las relaciones *intra*, pero cerrada a las relaciones *inter*, buscará una casa con cuarto de estar situado en la zona privada –cerca de los dormitorios–, una familia abierta a las relaciones *inter* y cerrada a las relaciones *intra* buscará una casa con cuarto de estar cerca de la entrada (Ibáñez, 2014: 41).

De ello se deriva que el cuarto de estar es ese espacio de la casa que pueden usar tanto los habitantes de la misma, como las personas que no viven en ella. Al igual que los espacios públicos los pueden ocupar tanto los habitantes de la ciudad, como los ciudadanos de otros lugares. En él, las posibilidades de usos y relaciones son muy amplias y, además,

se produce una tensión propia también de los espacios públicos. Ibáñez (2014: 43) sostiene que en la sociedad de consumo, en la que todo es comerciable y comercializado, el cuarto de estar se ve configurado por la tensión entre la necesidad de que sea usable, es decir, práctico para llevar a cabo múltiples funciones, y que sea atractivo, es decir, bonito. Al igual que los espacios públicos, debe ser funcional, puesto que será vivido, recorrido, practicado y ocupado, pero también estéticamente gustoso, llamativo, porque ha de generar tanto en sus habitantes, como en los forasteros el deseo de visitarlo y permanecer en él.



5.3. EN TORNO A LA COMUNICACIÓN

5.3.1. Información vs. Comunicación

La comunicación, o es diálogo o no es comunicación, sino tan sólo información o difusión (y eso es lo que el modelo clásico en realidad describe: la transmisión unidireccional de una información). Si hoy hablamos de comunicación participativa, dialógica, horizontal, bidireccional, etc., estos adjetivos que adosamos al vocablo constituyen, en rigor, una redundancia impuesta por la aprobación indebida que los medios masivos de difusión han hecho al término comunicación. (Kaplún, 1984: 14)

Kaplún plantea de esta forma dos cuestiones que debemos analizar, por un lado la diferenciación entre comunicación e información, y por otro, cómo los medios se han apropiado del término comunicación, confundiéndolo con el de información, fusionando ambos, como si significaran lo mismo, y cómo ello ha forzado a los teóricos de la comunicación a emplear adjetivos definitorios per se de la misma, para diferenciar las dinámicas comunicativas que proponen, de los canales de información que articulan las empresas mediáticas. En el presente apartado, pues, se intentará reflexionar sobre qué es la comunicación, contraponerla a la información y presentar propuestas para *salvar* la comunicación, siguiendo el título de un libro de Dominique Wolton, que saldrá a colación.

Si se quiere abordar las dinámicas comunicativas urbanas, es imprescindible partir de una diferenciación básica, informar no es igual que comunicar. Informar responde a lo que Kaplún denomina el “modelo emisor a receptor”. Aunque dicho modelo, habitualmente, se ha representado de forma horizontal (Emisor → Mensaje → Receptor), Kaplún propone visualizarlo de forma vertical, lo cual nos dejará observar nítidamente su naturaleza, es decir, servir de modelo comunicativo (o más bien informativo) para “una sociedad autoritaria y estratificada”. Según Kaplún (1984) “es así como se comunica el jefe con su subordinado, el patrón con el obrero, el oficial con el soldado, el profesor con el alumno, el gobernante con los gobernados, el gran periódico con sus lectores, la radio y la televisión con sus usuarios, la clase dominante con la dominada.”

Estaríamos, por lo tanto, ante un modelo no comunicativo, sino informativo, jerárquico y articulado en torno a relaciones de dominación, de poder. De tal forma que la información fluiría de forma unidireccional, de arriba abajo, como consecuencia de las dinámicas de poder existentes. ¿Tiene sentido este modelo no comunicativo para articular las relaciones humanas en una sociedad democrática en la que todos los ciudadanos son libres e iguales ante la ley? La respuesta debería ser no. Sin embargo, dicho modelo, a través del cual fluye la información verticalmente, sigue presidiendo las dinámicas comunicativas y de poder en nuestros actuales sistemas. No sólo las empresas mediáticas informan a los ciudadanos/consumidores, sin establecer una relación comunicativa con ellos, sino que de la misma forma operan los demás actores que ejercen el poder, ya sean públicos o privados, e incluso así se articulan internamente los mismos, de tal forma que un jefe informa a su empleado, o un ministro informa a un director general.

Frente a este modelo informativo unidireccional, jerárquico y de dominación, Pasquali (1979: 59) sostiene que “la comunicación es la relación comunitaria humana consistente en la emisión-recepción de mensajes entre interlocutores en estado de total reciprocidad”. Se romperían así las dinámicas de dominación y la verticalidad del modelo, lo cual abriría la puerta a encontrarnos con una verdadera comunicación entre interlocutores que se pueden

dirigir el uno al otro libremente, ya no respetando las inalterables posiciones de emisor y receptor. Lo cual nos llevaría a poder sostener que en la comunicación no hay posiciones pre-establecidas, sino que la misma es, per se, eminentemente libre, igualitaria y multidireccional. Precisamente a este respecto, Luis Ramiro Beltrán (1979: 28) apunta que “comunicación es el proceso de interacción social democrática, basado en el intercambio de signos, por el cual los seres humanos comparten voluntariamente experiencias bajo condiciones de acceso, diálogo y participación libres e igualitarios.”

Dichas dinámicas comunicativas son bloqueadas por los actores que ejercen el poder, puesto que ponen en duda las relaciones de dominación imperantes, al fomentar relaciones comunicativas planteadas en igualdad de condiciones. Por ello mismo debe ser la comunicación el espacio de encuentro entre ciudadanos y actores que ejercen el poder, ya sean públicos o privados, de cara a construir conjuntamente la ciudad, gestionar los espacios públicos y tomar las decisiones sobre lo común.

Frente a ello, nos encontramos con el modelo informativo, en el que la información es poder, o más bien, una forma de ejercer el poder. De hecho, la información sirve a una determinada estrategia y por ello el esquema: emisor, receptor, mensaje, le resulta más apropiado, puesto que lo que se busca es que el mensaje tenga el debido impacto, de tal forma que se necesita el menor grado de interrupción posible, de cara a que llegue de forma clara y tal y como fue concebido. El receptor es lo de menos, como no se busca la interacción con el mismo, lo único que se pretende es embaucarlo, traerlo a la posición del emisor, producir en él un efecto previamente ideado y que responde a una estrategia establecida, una estrategia de poder.

Teniendo en cuenta esto, los *medios de comunicación de masas*, las empresas mediáticas, ¿son medios de comunicación, o medios de información?, ¿son un canal informativo, una vía por la que discurre ordenadamente el flujo informacional de un sistema social concreto, o son, como la comunicación, estancias que pueden acumular objetos, que tienen memoria?, pero no la memoria que tienen los ordenadores, sino la memoria colectiva, constituyente fundamental de la cultura (Fernández Christlieb, 2004: 16).

En relación con esto, habría que analizar la pertinencia de un sistema informacional, en el que los administradores informan a los administrados, pero que sin embargo, no permite a los segundos comunicarse con los primeros. De ahí, que de cara a un mejor funcionamiento del sistema democrático, una de las principales peticiones incumba al ámbito comunicativo. Se ha exigido a los poderes públicos mayor transparencia a la hora de informar sobre las decisiones que toman y que afectan directamente a los ciudadanos, pero la exigencia de una verdadera relación comunicativa multidireccional ha quedado ensombrecida. Con una mejor, mayor y más eficaz información, así como a través de la puesta en marcha de mecanismos participativos controlables y de alcance limitado (presupuestos participativos, consulta a grupos de interés y asociaciones vecinales), se ha intentado saciar las necesidades comunicativas y democráticas de la ciudadanía.

Como sostuvimos en el capítulo relativo al poder, éste se articula a través de una estrategia y ésta responde a los intereses del mismo. Desde el poder no se llevan a cabo acciones que no refuercen la situación actual, el status quo imperante, en última instancia el sistema capitalista global. Por ello, se intenta evitar el surgimiento de auténticos procesos comunicativos y participativos, aunque para ello sea necesario poner en marcha

iniciativas que den lugar a una determinada participación ciudadana, siempre y cuando esta actúe en el ámbito de control del poder.

La posibilidad de controlar y gestionar los canales de comunicación representa uno de los elementos dinámicos fundamentales de los procesos de decisión y, por tanto, también de los procesos de planificación. Cada actor trabajará para desarrollar tales canales en relación a los propios intereses, tanto personales como profesionales o institucionales, obteniendo una serie de informaciones que tendrán después influencia sobre las selecciones que él llevará a cabo. La escasa posibilidad de control sobre la activación de nuevos canales de comunicación está considerada extremadamente peligrosa por políticos que, la mayoría de las veces, tienden a limitar las interacciones entre los distintos actores del proceso de decisión. (Balbo, 1980: 148)

Para evitar el surgimiento de una verdadera comunicación entre ciudadanía y poder, los actores que sustentan este último arguyen que la participación aumenta la lentitud y los costes en la toma de decisiones, no incorpora valor añadido a la misma, provoca un exceso de particularismos, sólo tiene en cuenta el corto plazo y erosiona instituciones y partidos. Por eso frente a una participación sustentada en la comunicación que erosiona al poder, éste fomenta una información más eficaz, perfectamente controlable y que llega a la ciudadanía a través de las empresas mediáticas, que actúan en función de sus propios intereses, dando cabida a unos u otros temas, definiendo lo que es actualidad y moldeando realidades, que serán consumidas por los ciudadanos.

“Si para Simmel, hace ya más de un siglo, el intercambio monetario era el nivelador que confería identidad y protección, en tanto que uso del lenguaje colectivizador, en la actualidad se habría de ir a buscar en la oferta constante de información, en el flujo de medios en tanto violencia objetivante.” (Balanzó, 2010: 78). Los medios someten a los ciudadanos a una sobreexposición informativa, que produce un estado de confusión ciudadana tal, que estos sólo saldrán del mismo adscritos a la realidad creada por los medios y que asumirán como dogma de fe, como punto de vista totalmente objetivo sobre lo que pasa en el mundo. Cómo señalamos en el capítulo relativo al poder, efectivamente una de las características del mismo es crear la realidad. A este respecto Wolton (1998: 126) asevera que “el ciudadano occidental es un gigante en materia de información y un enano en materia de acción.”

Por otro lado, desde el poder se oferta una participación que “tenderá a presentar cierto sesgo participativo, por el que se beneficiará a determinados grupos en particular frente a otros” (Stewart, 2001: 97), lo cual dará como resultado que “el gobierno municipal (precisamente, el que interviene principalmente en los casos que la presente investigación aborda) procederá a institucionalizar la oferta, a incorporarla como una política pública en su proyecto de gobierno, siempre y cuando existan actores corporativos que cumpliendo tales condiciones garanticen la consecución simultánea de democratización y victoria electoral” (Stewart, 2001: 98). Una democratización, habría que precisar, más ficticia que real y una victoria electoral, entendida obviamente como perpetuación en el ejercicio del poder. “No hay duda (de) que la apertura de nuevos canales de relación, junto al control sobre la cantidad de informaciones transmitidas, aporta una amplia posibilidad de manipular la red de decisión y, por lo tanto, de controlar y dirigir todo el proceso.” (Balbo, 1980: 148).

Frente a este modelo vertical y descendente, basado en la obligación, socialmente exigida, de los poderes públicos de informar a los ciudadanos, a través de los llamados medios de comunicación, se podría presentar otro, sustentado en la comunicación, puesto que “los ciudadanos tienen derecho a una comunicación interactiva con su administración, teóricamente más próxima (los Ayuntamientos).” (Borja y Castells, 1997: 296-297). Este nuevo modelo vendría a ser lo que John Stewart denomina democracia deliberativa:

Por deliberación se entiende un proceso de discusión y de reflexión del que pueda resultar una visión más precisa de los conflictos que subyacen a determinada problemática y de cómo estos pueden ser abordados. En una democracia deliberativa, las oportunidades para desarrollar estas discusiones se dan entre ciudadanos, en el interior del gobierno y entre gobierno y ciudadanos. (Stewart, 2001: 78).

Podríamos decir que la democracia deliberativa consiste en la comunicación entre ciudadanos, entre poderes y entre ciudadanos y poderes. La democracia deliberativa aboga por la implantación de un nuevo sistema social, político, cultural e incluso de la personalidad, basados en la comunicación, en la multidireccionalidad, que traspase el control de los diferentes poderes, que haga de la mediación entre las diferentes posturas su mejor arma para afrontar los diversos conflictos que vayan surgiendo en el ámbito urbano. De tal forma que “se vuelve a proponer el nivel político como participación de los diversos estratos sociales de la colectividad y como conflicto” (Indovina, 1980: 113) el cual puede o no generar un consenso. Para ello, “por una parte se presenta la necesidad de individualizar perfectamente las decisiones privadas y cada uno de los intereses que estas garantizan o atacan, y por otra de un atento examen de las decisiones públicas para individualizar qué intereses estas garantizan o atacan en el ámbito de la mediación.” (Indovina, 1980: 113).

Dicho modelo, basado en la comunicación, debería partir de los principios formulados para la democracia participativa:

- La relación entre los ciudadanos y las autoridades ha de basarse en la interacción.
- Cuando se haya consultado a los ciudadanos es importante dar algún tipo de respuesta a sus comentarios.
- Siempre que sea posible, cualquier información ha de ir acompañada de debate.
- Si hay tiempo y espacio disponible para reflexionar, el debate se convertirá en deliberación. (Stewart, 2001: 91).

Un sistema basado en la comunicación y participación activa de los ciudadanos, exige que estos se involucren, puesto que “incorpora a los ciudadanos en el proceso de gobierno” (Stewart, 2001: 79). Lo público se construye y gestiona día a día, no cada cuatro años. “Reinvidicar la democracia deliberativa implica reclamar para el ciudadano la posibilidad (nunca imperativa) de ir más allá del rol de votante, espectador y encuestado” (Sampedro, 2000: 29). Mientras los ciudadanos no exijan su derecho a la comunicación, a la ciudadanía y a la participación en la toma de decisiones sobre lo común, mientras sólo pidan ser informados y no escuchados, las estrategias de los diversos poderes que los controlan seguirán sin sufrir ningún tipo de alteración.

“Soberano y libre, el individuo está en realidad solo y carece de poder. No tiene capacidad de acción sobre las grandes decisiones.” (Wolton, 1998: 126). Esta situación no

es resultado únicamente de la acción castradora de los diversos poderes sobre la comunicación social, sino que también se produce por la apatía y, en cierta forma buscada, soledad de los ciudadanos de la que acabamos de hablar. “Al no tener un particular interés por los otros como personas completas, los habitantes de la ciudad suelen formarse una idea totalmente racional de sus interacciones, y consideran a los demás como medios para la realización de sus propios fines” (Hannerz, 1986: 76).

Se pierde la noción de comunidad y sociedad, el individuo reniega de su derecho a la ciudad y, definitivamente, se asienta en la apatía, dejando el ejercicio de lo público en su totalidad a las Administraciones, al perderse el “sentido de participación que viene de tener una identificación más íntima con otras personas. Ésta se remplaza, señalaba Wirth (citando a Durkheim) por un estadio de anomia, un vacío social.” (Hannerz, 1986: 76).

Para Baudrillard (2000: 85), no sólo la ciudadanía ha caído en un estado de apatía, sino que la propia “clase política se aburre en su inmunidad y su impunidad”. Mediante esta afirmación presenta dos consecuencias directas de la falta de comunicación entre ciudadanos y poderes públicos. Dichos problemas comunicativos son a la vez consecuencia y causa de dicha inmunidad e impunidad. Situados en dos esferas completamente disociadas, la clase política interviene con sus medidas sobre la ciudadanía, la cual carece, más allá de las elecciones periódicas de sus representantes, de herramientas de respuesta. Los gobernantes se vuelven inmunes a las opiniones de sus ciudadanos y actúan impunemente, sólo sometidos a un doble escrutinio, mediático y judicial, que permite que el sistema perdure. Así, ante la falta de resistencias y tácticas que cuestionen sus estrategias de poder, los actores que lo ejercen lo hacen de forma mecanizada, al mantenerse inalteradas sus formas de acción. Esa impunidad de la que habla Baudrillard, que podríamos entender en clave de total falta de comunicación con la ciudadanía, y por lo tanto de control de la misma, conduce al autor a afirmar que:

Todo político, todo hombre con poder es hoy merecedor de una inculpación virtual y debe ser blanqueado como el dinero negro. Está obligado a someterse si no a un lavado cerebral, sí al menos a un lavado de reputación antes de ponerse otra vez en circulación. (Baudrillard, 2000: 85)

En el actual marco de las democracias representativas, los poderes públicos pueden llegar a ofrecer una mayor transparencia, en cuanto a cómo se toman las decisiones y cómo se gasta el dinero público en la gestión de lo común, sin embargo, esto no abre la puerta a la participación y a la comunicación. Los poderes públicos informan a los ciudadanos sobre sus acciones y estos, si llegan a articularse en movimientos sociales o asociativos venciendo a la apatía, pueden denunciar determinados comportamientos y exigir ciertas medidas, pero no se establece una relación comunicativa entre poderes públicos y ciudadanía. Sino que estaríamos ante un esquema en el que los poderes públicos informan, a través de la producción discursiva de las empresas mediáticas, intentando obtener el respaldo de la opinión pública, entendida ésta como un espacio de conflicto. Mientras que los ciudadanos responden a dicha información, pero no mediante el diálogo con los actores que ejercen el poder, puesto que no existen dinámicas comunicativas, sino mediante la confrontación en el espacio mediático, pero también en el propio espacio urbano, a través de su auto-organización y la puesta en marcha de tácticas y resistencias, de cara a posicionar sus proposiciones ante la opinión pública.

5.3.2. Opinión pública

Ramón del Castillo (2004), aborda el concepto de opinión pública, siguiendo a John Dewey, partiendo de una negación. Para este autor la opinión pública no es “la voluntad popular, sino una esfera de acción social que, para bien o para mal, se tiene que ir definiendo sobre la marcha.” Es, por lo tanto, un espacio de conflicto, donde diversas estrategias de poder, tácticas y discursos se confrontan. La definición de del Castillo hace hincapié, por un lado, en la idea de acción. La opinión pública no es un reflejo de la opinión publicada, no es un espacio de pasividad, sino que en su seno se desenvuelven acciones, comunicativas y de poder, a través de las que los diversos actores que forman parte de la sociedad defienden sus intereses.

Lo cual nos lleva al otro concepto relevante que maneja del Castillo en su definición: lo social. Al concebir la opinión pública como una esfera de acción social, el autor abre este espacio al conjunto de los actores que conforman la sociedad, que habitan el espacio. Más allá de si ejercen o no el poder, la opinión pública es un espacio en el que los actores pueden desenvolver sus estrategias y tácticas, un espacio no sólo de conflicto, sino también, o quizás por ello, eminentemente comunicativo. “No existe en sentido estricto el público sino muchos públicos. No existe una vida social pública sino un conjunto variable de colectivos pujando por su reconocimiento y por la satisfacción de sus necesidades” (del Castillo, 2004).

La opinión pública sería, así, un espacio no físico, sino socialmente construido, articulado por las diversas dinámicas de poder y comunicación que tienen lugar en nuestros sistemas. Lo cual nos permitiría trazar una conexión entre la misma y el espacio público, éste sí, físico. Ambos representan el ágora donde los griegos confrontaban sus opiniones y tomaban decisiones sobre lo común. Las ciudades han alcanzado tales dimensiones geográficas y demográficas, que la opinión pública cumpliría la función de lugar de encuentro (y desencuentro) entre la ciudadanía, recreando y amplificando las características de los espacios públicos como espacios comunicativos y de poder.

La visión de del Castillo, alumbra la existencia, o la posibilidad de ello, de una opinión pública activa y crítica, que confronta los discursos enarbolados desde los actores que ejercen el poder y que llegan a la ciudadanía a través del espacio mediático. Precisamente, esta opinión pública responde a la distancia que “se ha creado entre la sociedad civil y el Estado, entre una opinión pública auto-organizada y un aparato administrativo e institucional de regulación y control.” (del Castillo, 2004). Así, ante la carencia de dinámicas comunicativas entre los poderes públicos y la ciudadanía, del Castillo aboga por la puesta en marcha de movimientos sociales y asociaciones que participen activamente en la opinión pública, poniendo en marcha tácticas y desarrollando discursos propios, que entren en conflicto con los discursos de los actores que ejercen el poder:

Cuando el Estado y la política muestran su inoperancia, la gente improvisa maneras de satisfacer sus necesidades. La ineficacia del Estado, pues, provoca mecanismos informales de sociabilidad y convivencia, modos de asociación y cooperación más directos que contrarresten la acción devastadora del mercado y se traducen en políticas de igualdad. (del Castillo, 2004).

Estos postulados permiten presentar a la opinión pública como un concepto válido para entender nuestras actuales sociedades y ciudades, así como el funcionamiento de nuestro sistema democrático representativo. Así, la opinión pública vendría a ser un espacio que podría facilitar el cambio social y la participación de la ciudadanía en la gestión de lo público. Sin embargo, frente a esta visión de la opinión pública, Pierre Bourdieu presenta el concepto de opinión pública que defienden los actores que ejercen el poder: “la “opinión pública” que se manifiesta en las primeras páginas de los periódicos (...) es un puro y simple *artificio*, cuya función es disimular que el estado de opinión en un momento dado del tiempo es un sistema de fuerzas, de tensiones” (Bourdieu, 1992: 303).

Así, estaríamos contraponiendo dos nociones de opinión pública diametralmente opuestas. La que plantea del Castillo defiende que la opinión pública es un espacio de conflicto en el que participan todos los actores, ejerzan o no el poder y que sirve para que se establezcan dinámicas de comunicación entre los actores sociales. Mientras que la que describe Bourdieu, es producto de las estrategias de poder de los actores que lo ejercen. Dicha opinión pública está ligada directamente al espacio mediático y a los discursos que las empresas mediáticas construyen y transmiten a la ciudadanía. Esto lleva a Bourdieu a decir que esta opinión pública no existe, sino que vendría a ser un simulacro, empleado para fortalecer discursivamente determinados intereses y estrategias de poder. Se persigue “constituir la idea de que existe una opinión pública unánime; por consiguiente legitimar una política y reforzar las relaciones de fuerza que la fundamentan o la hacen posible.” (Bourdieu, 1992: 303). En cambio, la opinión pública que articula del Castillo aboga por un fortalecimiento de la comunicación, así como de la comunidad y de la cooperación ciudadana.

Recogiendo estas dos vertientes de pensamiento, Sampedro y Resina (2010) plantean la disgregación del concepto de opinión pública en dos conceptos subsidiarios: por un lado estaría la opinión pública agregada y por otro la opinión pública discursiva. La opinión pública agregada sería aquella que es producto de la suma de las opiniones individuales (e individualizadas) de la ciudadanía. Mientras que la opinión pública discursiva “se refiere, más bien, a un proceso, el de un público que es un colectivo de voluntades individuales (...) que deliberan y se condicionan entre sí durante el acto comunicacional.” (Sampedro y Resina, 2010: 4). La opinión pública agregada es la que desean construir los actores que ejercen el poder, a través de sus estrategias y discursos, con la mediación del espacio mediático. Al individualizar a los ciudadanos, evitando el establecimiento de dinámicas comunicativas entre los mismos, así como la posibilidad de que se auto-organicen colectivamente, los actores que ejercen el poder transforman la información que difunden a la ciudadanía, en la principal herramienta de creación de la opinión pública. Ello les permite intervenir en la misma, limitándose a ser la opinión pública un conjunto de espectadores, que visualizan los conflictos existentes entre los actores que ejercen el poder, a través del espacio mediático.

Sin embargo, lo que Sampedro y Resina denominan opinión pública discursiva, se aproxima más al concepto de opinión pública de del Castillo, donde la misma es un espacio de conflicto y comunicación en el que los actores que ejercen el poder llevan a cabo sus estrategias y discursos de poder, pero en el que los actores que no lo ejercen también pueden poner en marcha sus propios discursos y tácticas. Si la opinión pública agregada sirve a los actores que ejercen el poder para crear un discurso de consenso y, por lo tanto, reforzar su posición hegemónica dentro del sistema; la opinión pública discursiva

permite cuestionar los presupuestos hegemónicos, así como fortalecer las dinámicas comunicativas existentes en la sociedad.

5.3.3. Espacio mediático

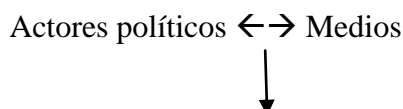
Carlos Zeller (2001: 122), al abordar una caracterización del espacio mediático, apunta que a la vez que dicho sistema se ha hecho completamente dependiente del sistema económico, condicionando “su propia organización y su propio funcionamiento a las lógicas económicas y políticas”, puede influir y alterar dichas lógicas, dichos sistemas económico-políticos y en última instancia, en un proceso mucho más largo, condicionar el propio sistema social. Dicho mecanismo, a través del cual los medios se integran en la sociedad, genera, por un lado las complejas relaciones entre poderes públicos, poderes privados y empresas mediáticas que se pueden observar en nuestras sociedades actuales; y por otro lado, caracterizan a los propios medios como actores que ejercen el poder, al tener capacidad e influencia sobre los sistemas político, económico, social e incluso cultural.

Teniendo en cuenta la diferenciación establecida previamente entre comunicación e información, así como la consideración de los medios como actores ejercen el poder, el presente trabajo empleará la expresión “empresas mediáticas” (Galán, 2007), para hablar de lo que comúnmente se denomina como medios de comunicación de masas. La empresa mediática sería, siguiendo a Galán (2007: 80):

La institución paradigmática del modelo (social, económico, político, cultural), la que articula ejemplarmente nuestra vida social como proceso de valorización, asegurando así la transferencia <sostenible> de recursos al sistema (...), estructura comunicativa pero radicalmente monológica, que elude por tanto el encuentro cara a cara, las palabras cuerpo a cuerpo, el acto donde acontece, lo real.

Las empresas mediáticas informan, condicionadas por otros poderes, pero no comunican, porque la comunicación implica, como mínimo, la existencia de dos actores que establezcan un diálogo. Mientras que los medios establecen expresamente los canales de retorno que más satisfacen sus necesidades de poder (cartas al director, comentarios en las noticias web, encuestas...), no las de los ciudadanos, que al igual que al tratar con sus administradores se ven arrojados a un viaje sin llegada garantizada por los vericuetos de la burocracia, que no persiguen otra cosa que fomentar la abstención ciudadana y controlar totalmente la participación que se produzca.

Zeller (2001) sostiene que los medios de comunicación, se han convertido en una especie de espacio público en el que los actores del sistema político se enfrentan, de cara a conquistar el voto de los ciudadanos, que a la vez son los consumidores de la producción mediática. De tal forma, que se transforma a los ciudadanos en espectadores de las trifulcas políticas retransmitidas a través de los medios. Mientras medios y políticos se condicionan mutuamente, a través de dinámicas de comunicación y poder complejas, los ciudadanos son relegados en dicho proceso, siendo subjetivados como actores pasivos. La representación de dicho esquema político-mediático sería la siguiente:



Ciudadanos/Consumidores

Se ha observado, tanto en nuestro país, como en el resto de sociedades occidentales, que Zeller denomina “sociedades de capitalismo avanzado”, una fuerte interrelación entre el ecosistema político y el mediático. Más allá del juego de intereses compartidos (y a veces contradictorios) que se establece entre partidos políticos y empresas mediáticas, nos encontramos con que ambos sistemas han terminado mimetizándose, de tal forma, que se establece una fuerte interrelación entre los discursos (y las estrategias a las que responden) de ciertos actores políticos y ciertas empresas mediáticas. De tal forma que los media ya no son, simplemente, el espacio público de los partidos, sino que funcionan también como sus portavoces en aquellos ámbitos en los que sus estrategias son coincidentes. Ello se debe, más allá de por las relaciones de dependencia mutua, porque ambos se dirigen a los mismos ciudadanos/consumidores.

“Los medios de comunicación necesitan de las administraciones públicas, como fuente de información y también de financiación. Todo ello hace que la relación de los medios con este tipo de organizaciones sea constante.” (Sabés, 2008: 33). Constante y, en cierta, forma cainita. Las empresas mediáticas necesitan a los poderes públicos para nutrirse de información, pero también para financiarse, de tal forma que su labor social informativa se ve condicionada por sus necesidades económicas.

Pero a la vez los poderes públicos necesitan a los medios, puesto que estos por una parte, “controlan buena parte de las informaciones que los partidos obtienen sobre la política” (Lemieux, 1998: 102), informaciones sobre los adversarios, sobre los electores, sobre lo público en definitiva; y por otra, sin la labor informativa que realizan las empresas mediáticas los actores políticos no podrían hacer llegar sus mensajes a los ciudadanos. Esta doble situación de dependencia da como resultado un toma y daca de intereses entre empresas mediáticas y administraciones en el que ambas tienen mucho que perder, puesto que unas no puede vivir sin las otras.

El resultado es un sistema informativo oscurantista, donde las estrategias de poder pesan sobre los intereses informativos y el derecho de la ciudadanía a acceder a una información veraz y comprometida. Las empresas mediáticas renuncian a su labor de mediación, entre unos poderes públicos que se niegan a comunicarse directamente con los ciudadanos y unos ciudadanos que demandan el surgimiento de una relación comunicativa real. De tal forma, que renuncian a convertirse en medios de comunicación, asentándose como canales informativos entre los que sustentan el poder (no sólo administraciones públicas, sino también empresas) y los que carecen del mismo, no estimulando, por lo tanto, la participación ciudadana en la toma de decisiones sobre lo público e incumpliendo otros de sus cometidos sociales como la construcción de consenso y de formas de disenso constructivas o la defensa de la memoria colectiva (Rodríguez Borges, 2008: 136).

Álvarez (1987, citado por Rodríguez Borges, 2008: 25) dice que “desde los últimos días del siglo XIX, los medios informativos son responsables directos de organizaciones y movilizaciones de masas, de regímenes de masas y, en definitiva, de la sociedad de masas.”. Con el nacimiento de los medios de información, los flujos comunicativos y las relaciones de poder se vieron alterados definitivamente. “Transformaron las coordenadas espacio-temporales de la escena social y reelaboraron los contenidos de nuestra vida simbólica” (Rodríguez Borges, 2008: 24).

Como ya hemos dicho, los medios de información no ofrecen estrictamente comunicación, pero influyen en la misma, ayudan a generarla y hacen que fluya por unos cauces y no por otros, puesto que “suministran a sus audiencias informaciones que les sirven para guiar sus conductas” (Rodríguez Borges, 2008: 24). Son medios de dominación que actúan como “un mecanismo para controlar la atención colectiva” (Hannerz, 1986: 34), son actores que actúan desde el poder, que tienen espacio propio, y que intervienen decisivamente en la creación de lo que es actualidad, como ya hemos explicado anteriormente al hablar de tácticas y estrategias.

“Detrás de un periódico hay deseos e intereses. *El País* no lo reconoce: si los reconociera, la verdad que produce sería provisional y relativa. Para producir una verdad definitiva y absoluta hay que ser totalmente independiente” (Ibáñez, 2014: 208). Lo que Jesús Ibáñez afirmaba con respecto a *El País*, es aplicable a cualquier empresa mediática. El problema de las mismas es que responden a unos intereses, pero pretenden ocultar ese hecho, a través del concepto de objetividad periodística.

De hecho, como sentencia el propio Ibáñez (2014: 208), “hay distancia entre la Realidad (oficial) y la realidad (real)”, entre el mundo que representan los medios y el mundo de la vida. De hecho, las empresas mediáticas cimentan su ejercicio del poder sobre el hecho de que son “uno de los dispositivos privilegiados de producción, circulación y consumo de verdad” (Ibáñez, 2014: 207), verdades esculpidas por las empresas mediáticas y que germinan en la construcción de esa Realidad (oficial). Sobre esa realidad oficial, Ibáñez, a partir de *Los guardianes de la libertad* de Chomsky y Herman, esquematiza cómo es construida por las empresas mediáticas masivas. El modelo de las empresas mediáticas

permite la fabricación del consenso: un consenso que no moviliza para apoyar los intereses especiales que dominan la actividad del estado y del capital. Para que la fábrica de mentiras se sostenga en pie, filtrando como verdad lo que favorece y como mentira lo que perjudica a esos intereses, es precisa la convergencia de cinco ingredientes:

- concentración de la propiedad de los medios
- financiación mediante la publicidad
- dependencia de la información suministrada por el gobierno o las empresas o los <expertos>
- uso de correctivos para disciplinar a los profesionales de la información
- profesión de anticomunismo como religión nacional

Con estos cinco nudos, la información queda atada y bien atada. (Ibáñez, 2014: 212).

Las empresas mediáticas crean realidades e identidades, interviniendo decisivamente en el imaginario colectivo de la ciudadanía, puesto que “si el espacio mediático se considera como representativo del conjunto de los discursos o preocupaciones, esta idea nos lleva a ilegitimar lo que existe fuera de él” (Wolton, 1998: 119). El influjo de las empresas mediáticas en la ciudadanía es tal, que transforman lo que cuentan en realidad legitimizada y lo que desoyen en la nada. Si no sale en los medios, no es verdad, no existe. “Los medios de comunicación de masas intervienen en la selección del acontecer público y median una representación institucionalizada y objetivada de lo que acontece, realizando una tarea mitificadora y ritualizadora.” (Martín Serrano, 1986: 137). Los medios son el prisma por el que vemos el mundo que no podemos observar en nuestro día a día.

Precisamente, la ciudadanía acepta la labor mediadora y constructora de realidades de los medios, porque son el único instrumento eficiente para poder informarse sobre los acontecimientos públicos que se escapan a la red de contactos diarios de las personas. A las empresas mediáticas se les perdona su complicada, por decirlo de alguna manera, relación con el resto de poderes del sistema, el influjo que sus propias estrategias de poder tienen en la producción informativa y el escaso interés que muestran en cubrir las ansias comunicativas de los ciudadanos, porque la ciudadanía entiende que a pesar de todos sus males, necesita a los medios para poder informarse de cientos de cosas que le atañen y que por medio de sus canales de información habituales, así como de sus relaciones comunicativas, le son inaccesibles.

“A su monopolio como fuentes fácilmente accesibles de conocimientos sobre aquella realidad social que se escapa de la experiencia personal directa e inmediata los media añaden una componente de facticidad intrínseca a su ser” (Wolf, 1994: 129), que transforma a los medios en el mejor canal informativo, dada su facilidad de arraigarse en el sistema, y convertirse en indispensable para el funcionamiento del mismo.

Por otro lado, las empresas mediáticas tornan indispensables para los ciudadanos por ser capaces de generar un consenso en las representaciones de la realidad que los ciudadanos elaboran en su propio interior y confrontan en su vida diaria (Martín Serrano, 1986). Esta última función <social> de las empresas mediáticas no es baladí. Si la función informadora es evidente e indispensable para el mantenimiento de las democracias representativas que se han establecido en occidente, la función representativa o mediadora, que es más complicada de asimilar, se muestra tan importante para el mantenimiento del sistema como la primera. Los medios garanten, a través de las realidades que moldean en sus discursos informativos, la posibilidad de un mínimo consenso en las representaciones mentales que los ciudadanos construirán sobre los acontecimientos de interés general.

Esto no quiere decir, obviamente, que las empresas mediáticas busquen la uniformización ideológica, sino un consenso social sobre lo que es y no es relevante, sobre lo que afecta a los intereses ciudadanos. “La representación que proporciona el Mediador (los medios) introduce un sentido o, si se prefiere, una explicación de lo que sucede compatible con las creencias compartidas.” (Martín Serrano, 1986: 116). Un consenso basado en el sentido común, como veremos más adelante, y que es posible gracias a la labor mediadora de los medios, a pesar de que esta mediación se vea condicionada por las relaciones de poder que implican a las empresas mediáticas y no venga acompañada del establecimiento de una relación comunicativa entre estas y los ciudadanos. Estaríamos hablando, por lo tanto, de un consenso ligado al concepto de hegemonía. Precisamente, para Martín-Barbero (2000) en los llamados medios de comunicación de masas, se producen “las readecuaciones de la hegemonía, que, desde el siglo XIX, hacen de la cultura un espacio estratégico en la reconciliación de las clases y reabsorción de las diferencias sociales”.

Niklas Luhmann (2000: 2) sostiene que “deberá entenderse por medios de comunicación de masas, todas aquellas disposiciones de la sociedad que se sirven, para propagar la comunicación, de medios técnicos de reproducción masiva”. Esta definición, permite a Luhmann establecer que el cine, la radio, la prensa y la televisión son medios de comunicación de masas, pero en cambio el teatro o los conciertos no. Nos encontraríamos,

por lo tanto, con que la tecnología está en la génesis de los propios medios de comunicación de masas.

En esta misma línea incide Martín-Barbero (2000: 160-161), que reflexiona sobre la relación entre desarrollo tecnológico y medios de comunicación de masas al decir que en estos “las invenciones tecnológicas en el campo de la comunicación halla ahí su *forma*: el sentido que va a tomar su *mediación*, la mutación de la materialidad técnica en potencialidad socialmente comunicativa”. Con ello, no busca reducir a los medios de comunicación de masas a meros dispositivos tecnológicos, desechando sus peculiaridades. Sino que sitúa a dichos medios en el terreno de la mediación, “esto es, en un proceso de transformación cultural que no arranca ni dimana de ellos pero en el que a partir de un momento –los años veinte- ellos van a tener un papel importante”. Dicho proceso ha continuado hasta nuestros días, de tal forma, que los medios siguen mediando la realidad que percibimos y aprehendemos. Y el país donde, de forma más intensa, se ha podido observar la presencia de los medios de comunicación de masas como transformadores culturales (y sociales) ha sido Estados Unidos. Así, los medios han fomentado, según Martín-Barbero, “un individualismo a la búsqueda de gratificaciones” e invisibilizado los grandes problemas sociales. Ello se debe a que, como sostiene Richard Sennett (1980: 51), “los norteamericanos tienden a una visión psicomórfica de la sociedad, en la cual las cuestiones de clase, de raza e historia quedan abolidas en pro de explicaciones que conectan el carácter y la motivación de los participantes en la sociedad”.

Como consecuencia de todo ello, en los Estados Unidos pre-II Guerra Mundial, se debe abordar la relación entre cultura y medios de comunicación “articulando dos planos: el de lo que los medios reproducen –un peculiar estilo de vida- y el de lo que producen –la gramática de producción con que los medios universalizan un modo de vivir” (Martín-Barbero, 2000: 163). Tras la victoria de los aliados frente al Eje, la hegemonía en el bloque occidental se trasladó de Europa a Estados Unidos, y ello hizo que dicha universalización de un modo de vivir (el American Way of Life) se extendiera a todas las democracias representativas occidentales. De tal forma, que dicho estilo de vida americano (individualista, como nos dijo Sennett) se hibridó con los estilos de vida propios de cada país, a través de las empresas mediáticas, que funcionaron, efectivamente, como mediadores de dicho proceso de transformación cultural, pero también social o económica.

La otra gran pata de este proceso de “<universalidad> de la gramática de producción de cultura masiva elaborada por los norteamericanos” (Martín-Barbero, 2000: 165-166) fue el cine. Que ayudó a propagar sus discursos por todo el mundo occidental. Teniendo en cuenta esto, las ficciones televisivas, cada día más cinematográficas en su forma de producción, estilo visual y contenido, suponen el encuentro entre medios y cine, convirtiéndose en mediador perfecto en el actual punto del proceso de transformación cultural y de incorporación de lo popular en lo hegemónico.

A partir de los condicionantes tecnológicos, y en relación con el proceso de transformación cultural, nos encontramos con que “los media comunican sobre algo: sobre algo distinto a ellos o sobre ellos mismos. Por consiguiente, se trata de un sistema que distingue entre la referencia a sí mismo (autorreferencia) y la referencia a lo otro (heterorreferencia)” (Luhmann, 2000: 7). Esta tensión entre tenerse a sí mismos como fuentes o mirar más allá del propio espacio mediático, está en la esencia misma de los discursos mediáticos, y por lo tanto del proceso transformador que llevan a cabo. Luhmann

sostiene que “el que los medios de masas, a pesar de su clausura de operación, no puedan sustraerse de la sociedad, queda asegurado mediante los temas de comunicación” (Luhmann, 2000: 17). Los temas funcionarían, por lo tanto, como freno a la tendencia a la autorreferencia mediática. Y, a la vez, a través de ellos, el espacio mediático se abre a la sociedad, a la opinión pública. Esto lo explica Luhmann, sosteniendo que los medios incluyen en sus discursos temas que no son “evidentemente un producto de los medios de masas” (2000: 18), como el sida, o en los casos a analizar en el presente trabajo la drogadicción. De tal forma que los medios incluyen temas de relevancia social, y los tratan mediante sus propias operaciones, hasta producir dichos discursos.

“Los temas sirven, pues, para efectuar el acoplamiento estructural de los medios de masas con otros campos de la sociedad” (Luhmann, 2000: 18). De tal forma que si la tecnología es la base que permite a los media conectar a las masas, los temas articulan dicha conexión, la dotan de contenido. Qué temas sociales incluyen los media y cuales invisibilizan, cómo los incluyen y qué tipo de discursos elaboran en torno a ellos, son los procesos que los dotan de sus propias especificidades, más allá del elemento tecnológico, aunque dicho elemento condicione todo ello. Además, explica su conexión con el resto de la sociedad y de los sistemas y espacios donde se ejerce el poder. “De aquí que los medios para las masas se <ajusten> a la dinámica acelerada propia de otros sistemas de funciones como la economía, la ciencia, y la política, que están permanentemente confrontando a la sociedad con nuevos problemas.” (Luhmann, 2000: 35). Lo cual nos lleva a concluir que no es que los medios nos sometan a su imparable torrente mediático por dinámicas internas del espacio de medios, sino que dicho torrente mediático es consecuencia de los ritmos de producción y consumo en la economía globalizada.

Precisamente, en la era de la globalización y de la ciudad global, donde la información se ha transformado en materia prima económica, las empresas mediáticas se han convertido en actores fundamentales para el sostenimiento del sistema, así como piezas clave en la estrategia de los diversos actores que ejercen el poder en el mismo. Los grandes conglomerados creativos se articulan, generalmente, en torno empresas mediáticas, que muchas veces dotan a los mismos de prestigio y generan una buena imagen empresarial. Tomemos como ejemplo el conglomerado Time Warner, propietario de la cadena de televisión HBO, en la que se han emitido las ficciones objeto de estudio en el presente trabajo. Time Warner, es un macro-conglomerado creativo articulado en tres divisiones, como ahondaremos más adelante, por un lado HBO, con todos sus canales derivados del principal; por otro Warner Bros, que produce tanto films como series, y es una de las grandes majors de las industrias cinematográficas mundiales; y en tercer lugar Turner Broadcasting System, que alberga numerosos canales televisivos, tanto en Estados Unidos como en el resto del planeta, y que tiene como buque insignia CNN, uno de los principales canales informativos del mundo. De tal forma, que Zeller (2001: 125) afirma que:

La industria periodística [las empresas mediáticas, cabría entender] se ha convertido en un espacio fundamental para el buen funcionamiento económico y social del capitalismo, tanto por su capacidad para atraer todo tipo de inversiones como por mostrarse como una industria especialmente dúctil a la innovación tecnológica y social

El espacio mediático está recorrido, de forma constante, por críticas y conflictos. Según Zeller (2001: 127), dichos conflictos se dan entre grandes grupos mediáticos, entre grupos y actores políticos y entre algunos miembros de lo que él denomina la “élite

periodística”, que competirían entre sí “por la competencia en el mercado o bien por la influencia política”. Lo cual nos retrotrae al esquema que habíamos trazado anteriormente. Por un lado, tendríamos las complejas relaciones de dependencia mutua entre medios y políticos (aunque sería extensible a los poderes privados), y por otro, la necesidad de los medios de atraer hacia sí mismos a los ciudadanos/consumidores.

Mimetizar su funcionamiento (y estrategia) con el de los actores políticos y no poner en marcha canales efectivos de comunicación (y por lo tanto, multidireccional) con la ciudadanía, ha hecho que los medios, según Zeller (2001), se hayan convertido en un mal público, en vez de lo que deberían ser, un bien público. Así, todos los movimientos sociales que se han ido articulando en las sociedades occidentales en las últimas décadas, y de naturaleza generalmente urbana (feminismo, ecologismo, luchas urbanas, defensa de la sanidad y la educación pública, democratización de las instituciones, etc.) no han contado con presencia dentro del espacio mediático de masas, que se ha estructurado, irremediamente, en torno a la agenda política y económica (o más bien, de los actores poderosos del sistema económico). Como consecuencia de ello

El funcionamiento del campo periodístico, probablemente una de las actividades más sensibles y cargadas de consecuencias de todo signo que puedan realizarse en la sociedad, no ha logrado, al menos en España y en la mayoría de países de capitalismo avanzado, concitar la crítica reflexiva junto a la movilización social para modificar lo que objetivamente puede calificarse como una seria patología social (Zeller, 2001: 128-129)

Frente a esta situación de incomunicación entre medios y movimientos sociales, Zeller (2001: 130) denuncia que “la prensa de referencia, la prensa popular, las grandes cadenas de televisión privada y la televisión pública han demostrado una total incapacidad para sobreponerse a las orientaciones estratégicas de los grandes actores políticos o económicos”. Él comprueba dicha hipótesis en las situaciones de crisis (como la Guerra del Golfo o la de los Balcanes), pero reconoce que dicha relación de dependencia se da en el funcionamiento habitual de las empresas mediáticas, no sólo ante acontecimientos extraordinarios y disruptivos. De hecho, asevera que el funcionamiento mismo de los medios, sus dinámicas, rutinas, y forma de estructurar sus discursos “reflejan la hegemonía cultural y política que las élites económicas y organizativas tienen sobre el campo periodístico en su conjunto” (Zeller, 2001: 134)

Así, mientras los discursos mediáticos se hacen eco de los discursos articulados por otros actores que ejercen el poder en el centro del sistema, los discursos de las subalternas, invisibilizados, que se sitúan en los márgenes del sistema, alejados de las dinámicas comunicativas y de poder, son obviados por los medios. La consecuencia de ello es que muchos de los problemas urbanos de los que hemos hablado anteriormente, y que aparecerán en todo su esplendor a la hora de analizar las ficciones televisivas, no son tratados en los medios. Sólo cuando irrumpen en la agenda política, en forma de acontecimiento, entran a formar parte de los discursos del espacio mediático. La tiranía del valor noticia. Los medios construyen una realidad del mundo “articulada en torno a la competencia política y a los conflictos de intereses protagonizados por los actores políticos, económicos y sociales con voz (...) pero que mutila una parte sustancial de la realidad social” (Zeller, 2001: 135). Los medios no funcionan como nodos de comunicación entre ciudadanos y poderes públicos. Sino como meros canales de información unidireccional y jerarquizada, que responden a unas estrategias diseñadas en

el centro del sistema político-económico, para llegar a una ciudadanía que no participa en los medios, en los discursos que estos producen.

Además de por las dinámicas entre medios y demás actores que ejercen el poder, de las que ya hemos hablado anteriormente, Zeller (2001), apunta a que la invisibilización de los problemas de gran parte de la ciudadanía (y por lo tanto de nuestras ciudades) se deben a las propias rutinas y formas de producción de las empresas mediáticas. Claro está, que dichos procesos productivos son, en sí mismos, consecuencia directa de las dinámicas de poder entre actores mediáticos, poderes públicos y poderes privados. Así como producto del funcionamiento de las industrias creativas en el mundo globalizado. “Las estructuras de producción de la información hace(n) muy difícil que el periodista repare, que fije su atención en procesos sociales que tienen un tiempo lento de evolución” (Zeller, 2001: 135). La vorágine informativa es tal, los tiempos de producción y consumo tan acelerados, que los medios no permiten a los periodistas dedicar su tiempo a historias de largo recorrido.

Si bien Zeller centra su análisis en las instituciones informativas, desde el presente trabajo se aboga por superar la noción de los media como empresas suministradoras de información y avanzar hacia unos medios de comunicación real. Asimismo, mucho de lo descrito por Zeller, centrándose en el ámbito meramente informativo, es extensible a todas las industrias creativas. Así, mientras que las propias dinámicas de producción no permiten a los periodistas centrar el foco de atención en problemas que recorren el sistema social (e incluso de la personalidad), otros productos culturales, con tiempos más flexibles y alargados, sí pueden incidir en ellos. De ahí que en el presente trabajo se analicen ficciones televisivas, cuyo máximo responsable es un periodista que encontró en el ámbito de la narración audiovisual ficcionada el medio adecuado para articular discursos que incidieran en los principales problemas urbanos de nuestro tiempo (la violencia, la destrucción del tejido urbano, los guetos, la incomunicación, la corrupción...). Y esto es más palpable si tenemos en cuenta que muchas de las tramas que se presentan en las ficciones de David Simon, están asentadas sobre acontecimientos reales cubiertos en su día informativamente, pero en los que no se pudo profundizar en sus causas y efectos, dada la velocidad con la que fluye el torrente mediático.

Teniendo en cuenta, por lo tanto, el poder que aún ejercen las empresas mediáticas, es imprescindible, en cualquier estudio sobre las dinámicas comunicativas y de poder en el espacio urbano, abordar el papel de los denominados medios de comunicación en nuestras sociedades, puesto que dichos medios son actores relevantes dentro del sistema urbano. Es preciso, por lo tanto, señalar las deficiencias de dichos medios,

analizar las razones organizativas y estructurales por las cuales el aumento de los flujos de información no produce una sociedad más transparente, sino, al contrario, más opaca, un conocimiento cada vez menos adecuado a la complejidad social y cada vez más orientado a los criterios de la crónica, de la emergencia de issues sin comprender el desarrollo, la dinámica, la trama (Wolf, 1997: 10)

Frente a los problemas descritos, Zeller (2001), plantea la necesidad de abordar la información periodística como un bien público. Como hemos defendido hasta ahora, desde el presente trabajo se propone extender los postulados de Zeller más allá de la mera información producida por los medios, abarcando toda la actividad de las industrias creativas relacionada con lo que Zeller (2001: 139) denomina “ciudadanía cultural”. Nuestras democracias representativas, no pueden seguir eludiendo, como han hecho hasta

ahora “el problema de la ciudadanía cultural, de facilitar al mayor número posible de personas los recursos culturales y comunicativos” (Zeller, 2001: 139), necesarios para poder participar en la formación de la opinión pública y en la gestión de lo común, de lo público. De ahí, la idea de entender el periodismo (la comunicación, en nuestro caso) como un bien común que permite la participación de la ciudadanía en lo común. La capacitación y empoderamiento de la ciudadanía cultural, serviría para abrir los “límites estrechísimos a la participación de la ciudadana en múltiples aspectos de la vida pública”, los cuales lastran las dinámicas comunicativas y de poder entre poderes públicos y ciudadanos.

Para reflexionar sobre ello, Zeller (2001), se remite al concepto de ciudadanía económica que nació con el establecimiento del Estado del Bienestar en los países escandinavos tras la II Guerra Mundial. Proponiendo la puesta en marcha de una ambiciosa democratización de la comunicación y las instituciones, no sólo públicas, sino también mediáticas. Dicho proceso, tendrá efectos muy positivos tanto en el sistema social como en el cultural, y producirá la evolución del espacio mediático a través de “la elaboración continuada de demandas fundadas surgidas desde la población o desde movimientos sociales amplios” (Zeller, 2001: 139).

De tal forma, que las empresas mediáticas en particular, y las industrias creativas en general, entendidas como actores que ejercen el poder, pero que deben trabajar por el bien común, deberían incidir en tres ámbitos: “la organización de la vida pública, el funcionamiento efectivo de una democracia deliberativa, existencia de mecanismos democráticos de formación de la opinión pública” (Zeller, 2001: 139). Para ello, Zeller (2001: 140), propone centrar los esfuerzos transformadores en tres áreas del funcionamiento de las empresas mediáticas, que permitirán desarrollar los tres ámbitos anteriormente citados. Dichas áreas serían: cambiar radicalmente los procesos de producción mediáticas, facilitando la autonomía de los periodistas; avanzar hacia la concepción de nuevas formas periodísticas (comunicativas, creativas y culturales para el presente trabajo) que profundicen al tratar las problemáticas sociales y fomenten la comunicación con la ciudadanía, más allá del sistema de fuentes ligado al poder; y convertir el espacio mediático en “un espacio adecuado para la formación de la voz de los distintos grupos sociales, más allá del lugar que éstos ocupen en la estructura social y en la estructura de poder.” (Zeller, 2001: 139).

Dada la naturaleza del presente trabajo, es preciso aproximarse a la figura de las empresas mediáticas, teniendo en cuenta que, por un lado, las ficciones analizadas fueron producidas y emitidas por una empresa mediática, HBO, que forma, como ya hemos dicho, de un macro-conglomerado audiovisual, Time Warner; y por otro, que en las mismas aparecen medios, los cuales son actores relevantes en las dinámicas de poder y narrativas y en la construcción del espacio urbano, dentro de las narraciones. Es decir, tendríamos, por un lado el plano real y por otro el narrativo.

5.3.3.1. Espacio mediático alternativo

Reyes Matta (2008: 370) incluye dentro de la comunicación alternativa “a todas las formas de comunicación que emergen como respuesta al sistema dominante, cuyos centros de poder se asientan en los países capitalistas occidentales y cuya expresión es una permanente expansión de tipo transnacional”. Aunque esta definición (en oposición a), está

focalizada en la comunicación alternativa producida en los países del Sur, lo cierto es que dentro de las propias democracias representativas occidentales hay medios alternativos a los que ocupan el espacio mediático y ejercen el poder dentro del mismo. Tras establecer esa definición, Reyes Matta elabora un listado de diez tipos de medios alternativos. No reproduciremos la totalidad del mismo aquí, pero si recopilaremos aquellos que aparecerán a lo largo del análisis de las series objeto de estudio:

b) Periódicos y revistas producidos dentro de las normas de tipo industrial y distribuidos dentro de este marco, pero cuyos contenidos se ubican en la posición crítica al modelo de desarrollo imperante y estimulan la formación de grandes sectores sociales conscientes e informados.

c) Programas de radio que establecen un tipo de lenguaje, de difusión musical y de ciertas noticias que les convierten en instrumento de expresión y motivación de sectores importantes de la sociedad afectada por la dominación.

e) Discos y casetes, portadores de música –y a veces textos– representativos de una cultura contestataria a la cultura transnacional impuesta por el sistema mercantil

j) Festivales y encuentros, donde la interacción entusiasta de trabajadores, estudiantes y artistas crea un lenguaje común y ratifica la legitimidad de lo alternativo como instrumento de cambio y cuestionador del sistema.

Así, nos encontraríamos con que en la comunicación alternativa, “lo comunicativo ya no es campo exclusivo de los medios masivos, sino parte de circuitos diversos en su amplitud e influencia” (Reyes Matta, 2008: 371). De hecho, lo alternativo, frente a lo masivo, vendría a liberarse de lo tecnológico. No es que lo alternativo no emplee los avances tecnológicos y los implemente en sus propios procesos productivos, sino que la tecnología deja de estar en su misma esencia. Como consecuencia de ello, los festivales, las fiestas populares, los conciertos o el arte callejero sí son medios alternativos, sin embargo no son, siguiendo lo establecido por Luhmann (2000), medios de comunicación de masas.

Siguiendo con la comparación, los medios alternativos, no tienen como principal función universalizar modos de vida, o integrar lo popular en lo hegemónico, sino que su propia esencia es contra-hegemónica, de confrontación. Ello no implica, que puedan acabar generando, o más bien, ayudando a generar, bloques contra-hegemónicos que pueden acabar estableciendo una nueva hegemonía.

Por otro lado, no es que hallen en la inclusión de temas surgidos en la sociedad su forma de comunicarse con la misma, sino que ésta participa activamente, ya sea como productora o como fuente. Como emisor o como receptor activo. Esta participación de la ciudadanía en los medios, es la clave, según Oswaldo Capriles (2008), para poder hablar de comunicación alternativa. Mientras Reyes Matta ponía el acento en la oposición a lo dominante, es decir, en el contenido, Capriles, cree que la esencia de los medios alternativos debe ser la participación, el diálogo, en definitiva, la comunicación ciudadana. Por lo tanto, ya no sólo el contenido, sino cómo se genera dicho contenido, sería fundamental para poder hablar de comunicación alternativa. Siguiendo sus postulados, podría haber medios de información alternativos, que sin embargo no serían

comunicativos, ya que no se abrirían a la participación ciudadana, sino que estarían fuertemente dirigidos y canalizados.

Teniendo en cuenta todo ello, Capriles (2008: 355-357), elabora una definición de lo que él denomina “alternativa comunicacional”, que concilia la dimensión participativa, que defiende activamente, y la de oposición, sobre la que pivota el discurso de Reyes Matta. De tal forma que dicha alternativa comunicacional se caracterizaría, en primer lugar, por “establecer una interrelación dialógica, lo que implica un modelo cuya morfología racional es la igualdad de intervención de los participantes, la posibilidad permanente y factual de reversibilidad de los polos emisión-recepción”. En segundo lugar, en el modelo comunicacional alternativo, es imprescindible que “*se comunique sobre todo*. Al menos sobre todo lo que revista interés social o comunitario”. En tercer lugar, este modelo debe recoger “el aquí y el ahora de la existencia social”, siendo consciente del sistema dominante, de los actores que ejercen el poder, pero articulándose al margen y en abierta oposición a ellos. En último lugar, la implementación de este modelo requeriría poner en marcha políticas que garantizaran el funcionamiento participativo de los medios, en pos del servicio social, de tal forma que sirvieran de mecanismo democratizador y deliberativo.

5.3.4. Comunidad

Para Richard Sennett (1975: 52) “una comunidad es una particular variedad de grupo social en la que los hombres creen que ellos comparten algo juntos”, mientras que Tönnies (1984, citado por Delgado, 1999: 138) considera que “debería ser entendida como organismo vivo y la asociación como un artefacto, un agregado mecánico (...) (Los individuos) en la comunidad permanecen unidos a despecho de todos los factores que tienden a separarlos”.

Eso que los une y que impide que se separen a pesar de todos los factores individualizadores que amenazan la unidad es “el vínculo (...) de percibir identidad común, un placer en reconocernos a <nosotros> y <lo que somos>” (Sennett, 1975: 52). Sin embargo, esta imagen única de la comunidad no es real, es una construcción mental, “la mentira que han formado como su imagen común es una falsedad utilizable –un mito-para el grupo” (Sennett, 1975: 57), que por medio de ella se aglutina en torno a sí mismo a la vez que se cierra de canto al exterior. La comunidad aparece así más que como una representación de la diversidad urbana a pequeña escala, como una representación de la familia a gran escala. Sin embargo esta visión no es real, tras los juegos de apariencias en los que los ciudadanos se embarcan, en el fondo late una diversidad que es vista por estos como amenaza, de tal forma que “la imagen de la comunidad se purifica de todo lo que podría transmitir un sentimiento de diferenciación, sin hablar de conflicto, sobre quiénes somos <nosotros>” (Sennett, 1975: 57).

Las consecuencias de la negación de la diversidad en la comunidad, y la imposición social (por parte de la propia sociedad) del mito unificador y purificador serían por un lado “la pérdida de la participación real en la vida comunitaria, la pérdida de situaciones de confrontación y exploración entre grupos particulares de hombres” (Sennett, 1975: 62). Lo cual daría como resultado un marco comunicativo vacío y superficial, donde los ciudadanos estarían constantemente eludiendo cualquier tema que podría acarrear alguna confrontación, de tal forma que los problemas que afectan a la comunidad serían

solucionados por quienes detentan algún tipo de poder, asumiendo el resto de miembros de la comunidad dichas medidas, sin vislumbrarse el más mínimo espacio de crítica. Nos encontraríamos ante un sistema cuasi dictatorial no impuesto desde arriba, sino instalado con el acuerdo de todos los ciudadanos gobernados éstos por el miedo a la confrontación, en vez de por las ansias de libertad.

Por otro lado, la imposición de una coherencia monolítica en la comunidad traería también como consecuencia “la represión de los discrepantes” (Sennett, 1975: 63). Si un discrepante alzara la voz podría romper la estabilidad prefabricada en la comunidad, generando un sinfín de conflictos liberadores que pondrían en tela de juicio el sistema impuesto por el mito identificador comunitario. De ahí, que en los intercambios comunicativos se potencie lo superfluo, lo inofensivo.

En último lugar, la imposición de una identidad comunitaria irreal implicaría una relación de la comunidad con la violencia (Sennett, 1975). “El mito de la solidaridad comunitaria manda que los hombres (...) lleguen al desacuerdo con otras comunidades o con extraños demasiado poderosos para excluirlos a nivel de confrontación violenta” (Sennett, 1975: 64). El enemigo está situado fuera de la comunidad, es todo aquel ajeno a la misma. Se busca así la integración total de la comunidad y su sumisión al mito de solidaridad y la identidad común, a través de la creación de enemigos, todos aquellos que no respondan a los modos de actuar aceptados en la comunidad, que con sus actos ponen en cuestión el funcionamiento habitual comunitario, el único funcionamiento que conocen, puesto que en su seno no existen las divergencias, y las cosas sólo se pueden hacer de una única forma posible.

Como consecuencia de esto, cuando se encuentran con situaciones imprevistas no son capaces de hacerle frente y recurren a la única arma que conocen para acabar con lo desconocido: la violencia. Una violencia que puede ser física, pero también psicológica, que genera exclusiones irresolubles, aunque paradójicamente el mito de la solidaridad comunitaria busque desesperadamente evitar deserciones en sus filas. Se construye así un sistema autoritario, donde la comunicación se ve reducida a la esfera de lo privado o a una mitificación irreal de lo comunitario, donde lo diferente no tiene cabida y donde surgen constantemente enemigos que ponen en un brete la supervivencia de la comunidad, lo cual exige que esta se unifique aún más para poder hacerles frente. El gobierno del miedo a los demás. La destrucción de la libertad de cara a evitar el conflicto.

Frente a esta concepción de la comunidad como ente cerrado a cal y canto, apartada totalmente de la vida urbana, edificada sobre espacios planificados más que practicados, podríamos construir otra en la que aun existiendo una identidad común ésta no sería totalizadora ni excluyente, de tal forma que los ciudadanos extenderían su red de interacción más allá de la misma. Para Mumford (1969: 96):

Los vecinos son gentes unidas primariamente, no por sus orígenes comunes ni por propósitos análogos, sino por la proximidad espacial de sus viviendas. Tal adyacencia le hace a cada uno consciente de las miradas de los demás y determina que todos se conozcan entre sí o por la comunicación directa, o por los rumores, o por otros vínculos intermedios de asociación.

El autor pone de relieve las dimensiones espacial y comunicativa que conforman la comunidad. Así, lo que él denomina vecindad, vendría a ser un concepto eminentemente

espacio-comunicativo, al estar arraigado, ineludiblemente en el espacio, pero tener una naturaleza fundamentalmente comunicativa. La existencia de un espacio vital común (el vecindario, el barrio), genera un flujo comunicativo compartido (la vecindad, la comunidad). Como señala Mumford, desde la comunicación directa, a los rumores (que se propagan a través de esa comunicación directa), pasando por el trabajo conjunto en asociaciones, o por la comunicación no verbal que genera el simple hecho de compartir con otros un mismo espacio vital. Así, Mumford (1969: 96-97) remata su definición de vecindad señalando que ésta

reside sólo en el hecho de la mera cohabitación local. No hay nada forzado en esta relación, que ni siquiera necesita ser profunda para ser real, pues basta reconocer un rostro, decir una palabra amistosa, hacer una leve inclinación de cabeza o pronunciar un nombre conocido, para que se establezca y conserve de algún modo la sensación de residir juntos.

Frente a la aproximación al concepto de comunidad que elaboran Sennett y Mumford, siguiendo a Tönnies; Émile Durkheim (2007, 2008), construye su concepción a partir de la enunciación de seis propiedades básicas de la comunidad, cuatro de tipo estructural y dos de origen cultural. En primer lugar, Durkheim sostiene que la comunidad se sustenta sobre la existencia de fuertes y exigentes lazos entre sus miembros. En segundo lugar, afirma que tiene que haber un acuerdo social para acceder a las instituciones. De tal forma, que la participación se asocia al desarrollo de técnicas cívicas y a una relación eficaz con las autoridades, marginándose a las personas que no responden a las mismas, considerándoselas como locas o delincuentes. En tercer lugar, la comunidad se caracteriza por la existencia de espacios vitales rituales, que dotan a la misma de símbolos e identidad propios. En cuarto lugar, la comunidad se caracteriza por tener un tamaño grupal pequeño, lo cual favorece la comunicación efectiva, la existencia de lazos personales y, en términos económicos, la racionalización de los recursos y la productividad del grupo. En quinto lugar, y entrando ya en el terreno netamente cultural, Durkheim sostiene que la existencia de una comunidad se fundamenta en la percepción, por parte de sus miembros, de que forman parte de un mismo mundo de la vida, lo cual produce una identificación social, que genera sentimientos de seguridad y confort y que se puede observar en el espacio lingüístico y las expresiones no verbales, en el entretenimiento y las elecciones de consumo, en la actitud política y en la elección del voto. En sexto y último lugar, Durkheim destaca la presencia, en el seno de la comunidad, de creencias comunes sobre el sistema, el orden moral, las instituciones y los grupos, ligando así la comunidad a la existencia de un sentido común.

La existencia de dinámicas comunicativas intensas en el seno de la comunidad, que constata Durkheim, generaría el interés de sus miembros por participar en la vida pública, tomando parte en las decisiones de los poderes públicos, que afectan a los miembros de dicha comunidad. Pudiendo generarse, en diversas ocasiones, una unión de intereses compartidos entre comunidades diferentes, o un conflicto entre las mismas o con los actores que ejercen el poder en la ciudad, ya sean públicos o privados. Bajo este prisma, el espacio volvería a ser motivo y lugar de debate ciudadano, adquiriendo su uso “muchacha más importancia en la vida de sus usuarios.” (Sennett, 1975: 153), ya que el espacio público se convertiría en lo que siempre fue: lugar de convivencia, espacio central de la comunidad, donde esta se reúne, para festejar o para discutir, para tomar decisiones, para vivir.

Ante esta situación de participación ideal, Hannerz (1986: 77) apostilla que “el tamaño de la población (...) hace imposible para cada individuo estar igualmente comprometido en los asuntos de la comunidad en su conjunto. Los intereses se articulan por delegación.”. De tal forma que incluso en el ámbito de la comunidad, allí donde las relaciones son más estrechas y las conexiones personales más sólidas, el individuo se ve incapaz de participar plenamente de la toma de decisiones, por lo que acaba delegando dicha función en actores sociales capaces de desenvolver tácticas y resistencias frente a las estrategias de poder.

Por lo tanto, nos encontraríamos con que la lógica del poder se reproduce también en sistemas más pequeños. Sin embargo, las relaciones de poder propias de ámbitos de mayor dimensión no tendrían por qué reproducirse en la comunidad, puesto que al ser un ámbito más cercano, aquí sí tiene lugar una relación comunicativa válida y efectiva entre los administradores (dirigentes y representantes comunales) y los, por decirlo de alguna forma, administrados, miembros de la comunidad que no disponen del tiempo o la voluntad necesarios para ejercer activamente su derecho a la ciudad y a lo público. Dichas personas prestan su apoyo a ciudadanos a los que conocen y con los que comparten el espacio urbano y un mundo de la vida, para que participen en las tomas de decisiones públicas, defendiendo unos intereses comunes. El asociacionismo, el colectivismo y los movimientos sociales surgen como actores que pueden mediar entre la ciudadanía y los actores que ejercen el poder, ante el déficit comunicativo y participativo propio de las democracias representativas.

El surgimiento de este tipo de actores, así como su mantenimiento en el tiempo, depende no sólo de cuestiones espaciales, sino también del propio funcionamiento de la comunidad y de las dinámicas comunicativas y de poder que tienen lugar en la misma:

La relación entre producción del espacio y movimientos sociales no es mecánica, sino que tiene como elemento de complejidad, y de una decisiva importancia, las tipologías de la vida cotidiana de las distintas vecindades. O sea, que la tipología del barrio, si sólo se considera desde la producción del espacio, nos lleva a la clave de las reivindicaciones y de los motivos de contradicción entre los usuarios y el sistema económico y político. Pero no nos aclara ni las formas, ni los momentos, ni los agentes principales, que actúan como detonadores y mantenedores del conflicto. Los distintos tipos de relaciones de vecindad (sin duda condicionados por la tipología del espacio, pero no exclusivamente) son claves fundamentales de la interpretación de los movimientos ciudadanos. (Villasante, 1984: 108)

Un sistema social, político y económico basado, como no podría ser de otra forma, en la comunicación sustentado sobre la comunidad, traería consigo numerosas ventajas de cara a una participación real de la ciudadanía en la toma de decisiones sobre lo común. Asumiendo que una participación total de la ciudadanía es prácticamente imposible salvo en casos excepcionales, como conflictos de fuerte calado social, un sistema en el que el asociacionismo, los movimientos sociales y el municipalismo sean relevantes en la construcción de la ciudad, sería un paso correcto en el camino hacia una democracia deliberativa sustentada en la comunicación directa entre administradores y administrados.

El “municipalismo es un modelo de organización política administrativa que nos remite a conceptos como proximidad, identidad, participación, gestión colectiva de los comunes” (Casilda Cabrerizo en Calle y Vilaregut, 2015: 62)). “El municipalismo vendría a ser una forma de entender la organización político-institucional de las ciudades de forma

descentralizada y conectada con el espacio más próximo (el barrio) y con la ciudadanía (la comunidad) a través de dinámicas comunicativas pero también de traspaso de competencias legales, en resumen, de descentralización del ejercicio del poder público municipal.

Frente a ello, “las grandes ciudades han perseguido lo contrario, posicionarse en la arena global, competir con el resto de municipios por los mejores equipamientos... lo que ha supuesto un alejamiento brutal del ciudadano y del concepto clásico de municipalismo” (Cabrerizo en Calle y Vilaregut, 2015: 62). Ello ha provocado algunos de los problemas urbanos que tratamos en el capítulo anterior. Ausencia de canales de comunicación entre poderes públicos y ciudadanía, macroproyectos urbanos que no responden a las necesidades de las comunidades, desequilibrio de dichos equipamientos en función de los barrios de la ciudad, lo cual ha generado el auge de la ciudad dual, fructificación de no-lugares. Precisamente, en relación con la ausencia de comunicación entre instituciones y ciudadanía, en lo tocante a la construcción de la ciudad, Fernández Casadevante sostiene que “el municipalismo debería ser ese espacio intermedio de encuentro, donde las administraciones sean facilitadoras de procesos, no de experiencias puntuales de participación por la participación, sino de procesos deliberativos y reflexivos pues sin ellos no podemos hablar de participación genuina” (Calle y Vilaregut: 63). Si el municipalismo aboga por una democracia deliberativa, la comunicación y la comunidad deben ser un elemento central del mismo:

Hay un proceso de movilización a escala micro, local, comunitaria, barrial, que sí que está apuntando y consolidando nuevas prácticas de relación entre personas y de éstas con el territorio, de reconstrucción de vínculos comunitarios, de apuestas por la descentralización social. (Fernández Casadevante en Calle y Vilaregut, 2015: 62)

Así, la comunidad surge como un espacio netamente comunicativo, a través del cual la ciudadanía puede participar en la toma de decisiones públicas y en la construcción de la ciudad. La comunidad permite generar debate y diálogo de cara a resolver los conflictos y combatir los problemas urbanos. Frente a esta noción de comunidad, nos encontramos con el hecho de que el mundo globalizado amenaza la pervivencia de la misma. Frente a las relaciones personales que construyen la comunidad, desde el Comité invisible sostienen que en nuestras actuales sociedades se puede emplear “la metáfora de la red para describir el modo en que se conectan las soledades cibernéticas, en que se tejen las interacciones débiles conocidas bajo los nombres de <colega>, <tío>, <contacto>, <relación> o <ligue>.” (Comité invisible, 2009: 48).

Ante los problemas comunicativos existentes en las democracias representativas y la dispersión espacial, pero también de las relaciones personales, que tienen lugar en la ciudad global postindustrial; la comunidad podría servir de punto de encuentro entre personas que comparten un mismo mundo de la vida, así como entre éstas y los poderes públicos de la ciudad.

Bajo dicho sistema, “los hombres se acostumbrarán a considerar el conflicto y el antagonismo sobre servicios urbanos como un producto deseable e indispensable de las personas que buscan gobernarse ellas mismas” (Sennett, 1975: 204) y “las amenazas serán un foco para sensibilizar las burocracias de servicios públicos al público y a las cuestiones públicas” (Sennett, 1975: 204). El conflicto y el consenso basado en el sentido común

serán las herramientas que use la ciudadanía para construir la ciudad, convivir en la misma, puesto que al no temer al conflicto, la búsqueda de vías de negociación entre ciudadanos será más fácil (Remy y Voyé, 2006).

5.3.5. Sentido común y mundo de la vida

A lo largo del presente trabajo se ha abordado el concepto de conflicto, como elemento activador de la acción social y comunicativa urbana. Defendiendo, de esta forma, la idea de que el conflicto debe ser entendido como una oportunidad de generar comunicación, en vez de un problema a subsanar por políticas reguladoras o acciones represoras. Sin embargo, no se aboga por la generación de conflictos irresolubles, sino por lograr, a partir de dichos conflictos, la llegada a consensos, edificados sobre el sentido común, tal como lo desarrolló Clifford Geertz (2004), el cual está definitivamente ligado al mundo de la vida de Jürgen Habermas (2001).

Según Geertz (2004: 96), el sentido común “es más que nada una interpretación de las immediateces de la experiencia, una glosa de éstas (...), construido históricamente y (...), sujeto a pautas de juicios definidas históricamente.” El sentido común es, entonces, resultado de los vaivenes históricos, producto humano por excelencia. El sentido común no nos viene dado, sino que funciona como un sistema cultural, lo vamos aprendiendo a lo largo de la vida, y varía como varía la sociedad, algo que era de sentido común en 1980, no tiene porque serlo en nuestros días. Cabe entenderlo como un concepto netamente comunicativo. El sentido común es común porque es compartido por todos los ciudadanos, de ahí que cualquier consenso se edifique sobre él, a través de la comunicación. Si el sentido común no fuera comunicado, no existiría, en su lugar habría únicamente tantos sentidos individuales como personas constituyen la sociedad en cuestión.

El sentido común es algo intocable, no organizado, que reina en lo invisible, pero es perceptible, no es un orden inalterable de consideraciones morales, sino que actúa más bien como “una narración de hechos que pretenden sacudir sus propios fundamentos” (Geertz, 2004: 105), y “pasar de la ilusión a la verdad para (...) expresar las cosas tal como son” (Geertz, 2004: 106). El sentido común como producto de la realidad, actúa en la misma y por la misma, para permitir a los ciudadanos descifrar qué es real y qué no lo es. El sentido común funciona, así, como un medio de defensa ciudadano ante las realidades creadas desde el poder. Sin embargo, el sentido común, como espejo de la sociedad en la que rige, no es perfecto y hay innumerables estrategias que no puede identificar. Al final, al verse tantas veces sometido a realidades creadas desde el poder, acaba por incorporarlas en su interior. Es en este punto en el que sentido común y hegemonía, un concepto que hemos tratado con anterioridad, guardan una estrecha relación:

Gramsci piensa (...) que el sentido común sí puede ser transformado por la gente común (“los simples”) debido a que la ideología no le pertenece completamente a la clase dominante. Para poder establecer su dominio, esa clase debe tomar en cuenta los intereses y creencias de los grupos sobre los cuales gobierna, de modo que éstos puedan reconocerse a sí mismos en la “visión de mundo” que estructura el sentido común. Es precisamente esta especie de “compromiso” tácito entre dominadores y dominados, de consenso en torno a ciertos valores comunes, lo que Gramsci analiza bajo el concepto de hegemonía. (Castro-Gómez, 2015-2016: 96)

Así, el sentido común sería un elemento central no sólo para entender el funcionamiento del sistema y de las dinámicas de poder y comunicación que lo articulan, sino también para garantizar la supervivencia del propio sistema social, político y económico, puesto que la hegemonía para seguir siéndolo debe construir una visión de mundo, basada en el sentido común, en la que la ciudadanía sea capaz de reconocerse. Sin embargo, todo ello no implica que el sentido común sea un terreno de dominación, sino que es, en sí mismo, un espacio de conflicto. El sentido común, para Gramsci, es un terreno que puede ser conquistado, mediante la puesta en marcha de estrategias hegemónicas por parte de bloques contrahegemónicos, dichos bloques, de los que hemos hablado con anterioridad, vendrían a ser la “articulación de unos grupos subalternos con otros” (Castro-Gómez, 2015: 98).

Teniendo en cuenta lo difuso e inabarcable que resulta el concepto de sentido común, Geertz le concede cinco características que son reconocibles en cualquier tipo de sociedad, a la hora de abordar el sentido común propio de cada una de ellas: naturalidad, practicidad, transparencia, asistemacidad y accesibilidad (Geertz, 2004). La naturalidad haría referencia a que el sentido común es equiparado a lo real. La practicidad es entendida como astucia y como sensatez, como capacidad de adaptarse a las circunstancias y salir airoso de todos los problemas, mediante las mismas. La transparencia implicaría que el sentido común tiende a indicar que las cosas son lo que parecen ser, que la respuesta más fácil es siempre la más obvia. Por su parte, la asistemacidad vendría a indicarnos que “la sabiduría de sentido común (...) se nos presenta en forma de epigramas, proverbios y no mediante doctrinas formales, teorías axiomáticas o dogmas arquitectónicos” (Geertz, 2004: 112-113). El sentido común es tan difuso y dispar como la vida misma, no se nos presenta como una serie de mandamientos dogmáticos, sino como un saber complejo y, a veces, en apariencia contradictorio. No es ni más ni menos, que nuestro propio saber como sociedad y que, por lo tanto, como fiel reflejo de nosotros mismos, es demasiado complejo como para ser representado como un sistema abarcable y palpable. A la vez, es la mejor herramienta que poseemos para comunicarnos con los demás, para convivir en una comunidad y para ser capaces de llegar a consensos con el resto de personas.

Por último, la accesibilidad sería la insistencia de que cualquier persona, con sus facultades razonablemente intactas, puede llegar a conclusiones de sentido común. Lo cual implica que cualquier conflicto pueda resolverse llegando a una situación de consenso basada en el sentido común; y que al poder ser aprendido por todos los ciudadanos <cuerdos>, aquellos que rechacen los dictámenes del sentido común serán tildados de dementes. Crea así el sentido común una estructura tan totalizadora que cierra a cal y canto cualquier posibilidad de subterfugio, todo aquel que no comparta el sentido común, es incapaz de establecer argumentos lógicos y por ende válidos. Si no te pliegas a las alas del sentido común no formas parte de la sociedad y por lo tanto tornas en ser asocial, como si estuvieras bajo un estado de anomia.

El concepto de sentido común que hemos abordado, hasta el momento, como mejor marco para la resolución de conflictos comunicativos y sociales, asienta su legitimidad como herramienta mediadora, en el mundo de la vida, del que actúa como espejo. El sentido común no podría ser común si no actuara sobre, por y para el mundo de la vida, definido por Habermas (2001: 179), como “el lugar trascendental en que hablante y oyente se salen al encuentro; en que pueden plantearse recíprocamente la pretensión de que sus emisiones concuerden con el mundo (...); y en que pueden criticar y exhibir los

fundamentos de esas pretensiones de validez, resolver sus disentiimientos y llegar a un acuerdo”.

Teniendo en cuenta esto, el sentido común actuaría como herramienta dentro de un mundo de la vida, que a su vez, actuaría como contexto en el que puede tener lugar una relación comunicativa entre personas que a través del sentido común, son capaces de llegar a un acuerdo y poner punto y final al conflicto que los enfrenta. Planearía de nuevo una teoría que se lleva defendiendo a lo largo del trabajo, el conflicto no es un problema comunicativo, sino una oportunidad para construir un consenso. Precisamente Habermas, a la hora de desarrollar su teoría sobre el mundo de la vida, lo hace siempre a través de la comunicación, única vía para el desarrollo personal y social. Como consecuencia de ello, Habermas plantea el mundo de la vida como horizonte en el que se producen las acciones comunicativas de los ciudadanos.

Hannah Arendt también incide en la comunicación como elemento central de la comprensión del mundo en el que se vive:

Sólo puede ver y experimentar el mundo tal como éste es <realmente> al entenderlo como algo que es común a muchos, que yace entre ellos, que los separa y los une, que se muestra distinto a cada uno de ellos y que, por este motivo, únicamente es comprensible en la medida en que muchos, hablando entre sí sobre él, intercambian sus perspectivas. Solamente en la libertad del conversar surge en su objetividad visible desde todos los lados el mundo del que se habla. Vivir en un mundo real y hablar sobre él con otros son en el fondo lo mismo. (Arendt, 1997: 79).

Teniendo en cuenta esto, y volviendo a Habermas, para él la acción comunicativa, entendida la acción “como una forma de habérselas con las situaciones y de dominarlas” (Habermas, 2001: 180), se cimenta sobre dos aspectos, por una parte, “el aspecto teleológico de realización de fines (o de ejecución de un plan de acción)” (Habermas, 2001: 180) y por otro, “el aspecto comunicativo de interpretación de la situación y de obtención de un acuerdo” (Habermas, 2001: 180). Por un lado, tendríamos los intereses propios, el ejercicio de la voluntad, que serían el origen del conflicto, el actor A pretende apropiarse de un espacio C pero su plan de acción choca contra los intereses del actor B, que se niega a que A se apropie del espacio C, surgiendo así la situación de conflicto. Y por otro lado, nos encontraríamos con la rama de la acción comunicativa que pertenece genuinamente al ámbito comunicativo y que abogaría, a través de la comunicación y el sentido común, por la resolución del conflicto mediante la obtención de un consenso que satisfaga razonablemente (otra vez el sentido común planeando), a las partes enfrentadas.

Esto nos permite destacar que a la hora de abordar el conflicto desde el ámbito comunicativo, los implicados persiguen dos cuestiones diferentes pero obviamente complementarias: buscan llegar a un consenso con el resto de partes implicadas, pero a su vez buscan que sus objetivos sean satisfechos en su mayor parte, puesto que si en la resolución de un conflicto sólo se buscara el consenso, el surgimiento de dicho conflicto no hubiera tenido sentido. Se persigue el consenso, pero también la obtención del mayor número de sus aspiraciones iniciales. Pero ambas cuestiones no sólo no se contradicen, sino que no pueden llegar a buen puerto la una sin la otra, puesto que “los participantes no pueden alcanzar sus fines si no son capaces de cubrir la necesidad de entendimiento preciso para aprovechar las posibilidades de acción que la situación ofrece” (Habermas, 2001: 181).

Por otra banda, la acción comunicativa sirve al mundo de la vida como mecanismo que permite la reproducción y actualización del mismo:

Bajo el aspecto funcional de entendimiento, la acción comunicativa sirve a la tradición y a la renovación del saber cultural; bajo el aspecto de coordinación de la acción, sirve a la integración social y a la creación de solidaridad; y bajo el aspecto de socialización, finalmente, sirve a la formación de identidades personales. (Habermas, 2001: 196).

La acción comunicativa, entendida como máxima herramienta de los individuos para comunicarse con los demás miembros de la sociedad, del mundo de la vida, generadora de conflictos y consensos, de movimientos sociales, máxima expresión del derecho a la ciudad y a la libre comunicación; actúa también como elemento renovador del mundo de la vida, espacio a través del que vive y que con su ímpetu comunicativo ayuda a sustentar. Surge así la comunicación como elemento constructor fundamental de la sociedad, de la cultura y de nosotros mismos, como individuos libres.



5.4. EN TORNO A LA FICCIÓN TELEVISIVA

5.4.1. Cultura de masas e industrias creativas

“La cultura es el lugar en el que el poder encuentra siempre a sus cómplices. Por medio de la cultura, el poder recupera y reduce toda palabra libre.” (Blanchot, 2010: 149). Los actores que ejercen el poder pueden apropiarse de la cultura y emplearla dentro de sus estrategias. Sin embargo, la cultura es ese territorio que todos podemos ocupar, puede ser un lugar de confrontación frente a los poderes establecidos. La palabra, el discurso, pueden ser apropiados y empleados por todos los actores sociales, estén o no situados en los centros de poder. El propio Blanchot (2010: 204) apunta hacia la existencia de un poder cultural que sería “un poder ambiguo y que se arriesga siempre, al perder dicha ambigüedad, a ponerse al servicio de otro poder que lo someta.”.

Para Bourdieu (1990), la cultura es un mecanismo de dominación, pero también una forma simbólica que nos ayuda a comprender el mundo en el que vivimos, el mundo de la vida de Habermas. La cultura constituye, y a la vez es constituida, por la sociedad y por el orden de la misma. De tal forma, que su función como herramienta de dominación al servicio de los agentes que ejercen el poder dentro del sistema, estaría directamente ligada a las otras dos vertientes planteadas por Bourdieu, ya que al ser un mecanismo de dominación, la forma en que comprendemos el mundo, a través de la cultura, estaría influenciada por las dinámicas de poder existentes en la sociedad y el orden social respondería también a dichas relaciones de dominación, siendo la cultura un medio al servicio de un fin: el mantenimiento de determinadas dinámicas comunicativas y de poder. Como consecuencia de ello, según Bourdieu (1990), determinadas prácticas culturales son consideradas por el sistema como superiores, de tal forma que quedan legitimizadas y protegidas por el mismo, mientras que otras son invisibilizadas y excluidas.

El concepto de cultura de masas fue empleado, en su origen, de forma peyorativa. Servía para designar “un tipo de cultura de carácter superficial y mediocre, destinada a explotar los gustos más triviales del gran público.” (Blanco, 2002: 42). Sin embargo, en los últimos años, como sostiene Blanco, dicha percepción varió, y desde el terreno de la investigación en ciencias sociales se ha “procurado analizar el sistema de mediaciones que comunica y articula lo popular con lo masivo, y viceversa”, a la vez que se ha puesto de manifiesto “el papel de los medios masivos en la formación y en las transformaciones de las culturas nacionales, su impacto en la cultura y la práctica políticas.” (Blanco, 2002: 44).

Por su parte, Carrión (2011: 51), defiende que la cultura popular o de masas, representó, en ciertas ocasiones el mejor arte de su época y cita a Lope de Vega, Balzac o John Ford. “La ficción popular necesita de una estructura industrial de producción y de distribución. Particularmente el teatro, el cine, el videojuego y la televisión, cuya creación, puesta en escena y circulación precisan inversiones considerables.” (Carrión, 2011: 51). Ello se agudiza en el actual estadio del capitalismo, donde la cultura se caracteriza por su circulación multidimensional y multinacional.

Precisamente, las culturas nacionales se han visto alteradas, al igual que las propias naciones, por la globalización económica. Dicho proceso ha tenido un fuerte impacto en el ámbito de la cultura de masas. Tanto en el terreno económico y de producción, como en el propiamente artístico y creativo:

El proceso de mundialización de la cultura no implica necesariamente el aniquilamiento de las otras manifestaciones culturales, más bien convive y se alimenta de ellas. En este sentido, no existe ni existirá una cultura global única, idéntica en todos lados. Un mundo globalizado implica por lo tanto una multiplicidad de visiones del mundo. Lo que se observa es la consolidación de una matriz civilizatoria, la modernidad-mundo, que en cada país se actualiza y se diversifica en función de su historia particular (Ortiz, 2002: 106).

Es esa modernidad-mundo, la que explica que los discursos y problemas tratados en las ficciones objeto de estudio, tengan relevancia en nuestra realidad y trascendencia cultural para nosotros. Los problemas urbanos, más allá de las especificidades propias de cada país, o incluso, de cada ciudad, son similares en las democracias occidentales, incluso cada vez más en el planeta en su totalidad. Congestión, incomunicación, violencia, crisis del espacio público, corrupción etc. son problemas que se pueden dar en Baltimore, en Barcelona, en Buenos Aires o en Baku.

Dicha mundialización de la cultura ha venido a diluir el concepto de imperialismo cultural. Durante los años 70 y 80, según Ortiz (2002: 144) se constata en numerosos trabajos críticos el surgimiento de Estados Unidos

como un país monopolizador de las tecnologías de comunicación y como el centro difusor de <productos culturales> más importante: cine (Warner Bros, Universal, United Artists, Columbia), televisión (series como Bonanza y El Gran Chaparral), material impreso (Time, Reader's Digest), publicidad (McCann Erickson, Thompson, Lintas, Ogilvy). (Ortiz, 2002: 144)

Sin embargo, en la actualidad, esa hegemonía cultural americana se disuelve por la propia disolución del Estado-Nación en el mundo globalizado y, sobre todo, porque “la transnacionalización de la oferta de productos y del consumo modifica completamente el panorama heredado” (Ortiz, 2002: 145). La televisión deja de imponer, según Ortiz, la hegemonía cultural americana, creciendo la producción propia en todos los países. A lo cual hay que añadir el intercambio de estilos y modelos entre diversos centros de producción. Estados Unidos sigue exportando formatos y corrientes culturales, pero también los importa. Ciñéndonos al campo de la producción de ficción televisiva, que es en el que se centra el presente trabajo, nos encontramos con el auge, por ejemplo, de las ficciones nórdicas, que han sido adaptadas en Estados Unidos y el resto de Europa y han influido en los thrillers televisivos del último lustro.

Martín-Barbero, a partir de los trabajos de Edgar Morin, sostiene que “la industria cultural produce una información donde priman los sucesos, esto es, el lado extraordinario y enigmático de la actualidad cotidiana, y una ficción en la que predominará el realismo.” (Martín-Barbero, 2000: 61). En la actual cultura de masas estaríamos asistiendo, por lo tanto, a un proceso de fusión entre realidad-información e imaginario-ficción. Hasta el punto de que las empresas mediáticas producen noticias abiertamente ficcionadas, a la vez que cada vez hay más ficciones audiovisuales con voluntad de ser realistas, como las que son objeto de estudio del presente trabajo.

El vacío abierto por la desintegración de lo público será ocupado por la integración que produce lo masivo, la cultura de masa. Una cultura que en vez de ser

el lugar donde se marcan las diferencias sociales pasa a ser el lugar donde esas diferencias se encubren, son negadas” (Martín-Barbero, 2000: 138)

El concepto de industria cultural, articulado por Adorno y Horkheimer (1998) en *Dialéctica de la ilustración*, obra publicada originalmente en 1969, ha marcado el debate académico sobre el ámbito cultural en el último medio siglo. Como sostiene Raunig (2008), hemos pasado de la industria cultural, a las industrias creativas. Un cambio terminológico, pero también de fondo, de la configuración misma de dichas industrias, que se ha producido no sólo en el ámbito político-institucional, sino que ha sido aceptado y apropiado por los propios agentes culturales. Dicha transformación, la vincula Raunig a lo que Lorey (2008) denomina “precarización” del trabajo creativo. Los productores se independizan de los grandes conglomerados industriales, ganando libertad y autonomía, pero perdiendo estabilidad laboral. El creador es más independiente pero vive sumido en la incertidumbre.

Según Williams (2003: 83) “en el inglés moderno, creativo tiene un sentido general de originalidad e innovación y un sentido asociado especial de productividad. También se usa para distinguir ciertas clases de trabajo, como en las expresiones escritura creativa o artes creativas”. La productividad es uno de los grandes valores del capitalismo. Frente al arte, o incluso a la cultura, la creación incorpora dicha dimensión economicista.

Aunque en la presente investigación se trabaje con el concepto de industrias creativas y con la figura de los autores como creadores (o viceversa), no podemos dejar de lado la advertencia lanzada por Raymond Williams (2003: 84): “habida cuenta de los grandes elementos de mera reproducción ideológica y hegemónica en la mayoría de las artes escritas y visuales, una descripción de todas las cosas de este tipo como creativas puede inducir a confusión y por momentos ser gravemente desorientadora.”

De hecho, esta tesis doctoral toma dicha advertencia como premisa, de ahí que sea tan relevante analizar los discursos que generan las ficciones televisivas. Más allá de su elemento artístico, las series construyen una realidad del mundo y en ellas, incluso cuando ponen en cuestión los discursos generados por los actores que ejercen el poder, hay elementos de reproducción de dichos discursos hegemónicos.

Para sentar las bases de las industrias creativas (y culturales) que tenemos hoy en día, Raunig (2008) construye una descripción de los cuatro rasgos fundamentales de la industria cultural de Adorno y Horkheimer, para uno por uno, ir deconstruyéndolos hasta caracterizar a dichas industrias.

La industria cultural se caracterizaría en primer lugar, por defraudar “continuamente a sus consumidores respecto de aquello que continuamente les promete” (Adorno y Horkheimer, 1994: 184). De tal forma que “quienes consumen la industria cultural aparecen como marionetas del capital; contados, serializados, encarcelados en su engranaje” (Raunig, 2008: 29). Los ciudadanos, pues, serían consumidores netamente pasivos y manipulables en manos de la industria cultural y sus discursos que crearían realidades. Estarían, de esta forma, completamente sujetos a la estrategia de los actores con poder, con la industria cultural como mecanismo de dominación. Sin embargo, Raunig (2008: 42) sostiene que más que hablar de unas masas sometidas, deberíamos hablar de “autoengaño masificante como un aspecto de la precarización de sí. Y este engaño a sí

mismo constituiría la posibilidad de introducir, en este orden de cosas, la resistencia”. De tal forma, que el papel de los consumidores y de los productores serían mucho más complejo en las industrias creativas, que lo que Adorno y Horkheimer planteaban para la industria cultural, como institución totalizante.

En segundo lugar, los productores en la industria cultural, serían, al igual que los consumidores, actores pasivos, sometidos a los engranajes de la misma, hasta el punto de que “se encuentran ellos mismos cautivos en la totalidad de la industria cultural” (Raunig, 2008: 30). Mientras que en la actualidad, el productor creativo se caracteriza por “decidir, uno o una misma en qué, con quién y cuándo quiere trabajar; decisión autodeterminada por unas condiciones de trabajo y vida precarias” (Raunig, 2008: 39). Los productores no serían, por lo tanto, seres sometidos a unas relaciones de dominación, sino que perviviría una cierta libertad creativa, condicionada por las propias características del mercado cultural y laboral. Dichos condicionantes tendrían cada vez más relevancia en nuestras vidas, puesto que nos encontramos ante lo que Lorey (2008), denomina <economización de la vida>. Nuestro tiempo de trabajo y nuestro tiempo de ocio se funden hasta hacerse indistinguibles. Nadie impone al productor cultural que se precarice, sino que dicho proceso es mucho más complejo, “se trata de prácticas conectadas, tanto con el deseo como con la adaptación.” (Lorey, 2008: 74). Frente al sistema de dominación explícita de Adorno y Horkheimer, Raunig y Lorey abordan la falta de libertad de los productores, partiendo de su propia independencia, de la ilusión de que eligen trabajar de forma precaria <por sí>, y que no es que el propio sistema económico quien los encamina a ello, ya que los trabajos autónomos son “más útiles en términos económicos, puesto que favorecen la flexibilidad que exige el mercado de trabajo.” (Lorey, 2008: 72).

En tercer lugar, y ligado al punto anterior, nos encontraríamos con que, “los actores y productores de cultura son empleados cautivos de la(s) institución(es) (de la) industria cultural” (Raunig, 2008: 32). Dicha industria se organizaría a través de macro-consorcios, que reúnen en su lecho diversas ramas culturales (televisión, radios, medios online, discográficas, exhibidoras, etc.). Este panorama poblado de macro-consorcios, tomaría la forma de una especie de oligopolio, que abarcaría la totalidad de la industria cultural, hasta el punto de impedir a los productores trabajar y crear al margen de los mismos. Frente a este panorama, nos encontramos con que los empleados de las empresas culturales actuales, no están sometidos a un riguroso control, sino más bien, que dichas instituciones tienden a externalizar sus funciones y a fomentar la contratación de autónomos y freelance. Lo cual se traduce en que aunque perviven los macro-consorcios, como Time Warner, estos han multiplicado sus centros de toma de decisión. Cada día hay más productores precarizados, no asociados a ningún gran consorcio y, por lo tanto, el número de productores independientes ha aumentado exponencialmente, trabajando por libre, asociándose entre ellos en lo que Raunig denomina “instituciones proyecto” (2008: 37) o aliándose, o siendo contratados, por los macro-consorcios. Como consecuencia de todo ello, bajo las condiciones laborales en las industrias creativas:

Los individuos son abandonados a un ámbito específico de libertad, independencia y gobierno de sí. Aquí la flexibilidad se vuelve norma despota, la precarización del trabajo la regla, las fronteras entre tiempo de trabajo y tiempo libre se diluyen del mismo modo que las de empleo y paro, y la precariedad se extiende desde el trabajo a la vida entera. (Raunig, 2008: 38)

En último lugar, Adorno y Horkheimer, sostenían, según Raunig, que la industria cultural venía a reproducir las prácticas y procesos propios del fordismo y su cadena de montaje. De tal forma, que la producción de la industria cultural se sometió a “la serialización, la estandarización y el dominio total de la creatividad” (Raunig, 2008: 33). Volviendo al primero de los puntos, no sólo se aborda a los consumidores como masas homogéneas, sino que los productos y discursos con los que se les persuade son, en sí mismos, homogeneizados y homogeneizadores. Sin embargo, Raunig, sostiene la idea de que las industrias creativas, apuntan ciertas “formas de producción postfordistas” (2008: 35), que podrían llegar a tener un impacto en un futuro en la totalidad del sistema socioeconómico. Las industrias creativas podrían situar en su propio centro, y no en sus márgenes “los espacios informales y no programados, la apertura a lo imprevisto y las improvisaciones comunicativas.” (2008: 35). Así, frente a la idea de cadena de montaje de un producto cultural fabricado según una estrategia de poder, tendríamos la sala de guionistas, donde ideas que surgen desde la improvisación se transforman en arcos narrativos de calado y en discursos sobre los sistemas social, político, económico y cultural.

5.4.2. Las series de televisión y su tercera edad de oro

Para Rincón (2006: 187), “las series construyen la avanzada industrial y creativa televisiva”. Este autor establece una dicotomía clásica a la hora de definir las series de televisión, por un lado tendríamos lo que él denomina “seriado unitario” que se caracteriza porque “aunque en cada episodio se cuenta una historia diferente, se mantienen los mismo personajes, el mismo tipo de relatos, el mismo género (comedia, suspense...), que le dan el carácter de continuidad” (Rincón, 2006: 188). Por otro lado, estaría lo que Rincón denomina el seriado de continuidad, “en el que la historia pasa y evoluciona de un capítulo a otro buscando un final cerrado”. Estaríamos hablando de las obras seriadas, donde la temporada es la unidad narrativa, frente a los procedimentales, donde lo es el capítulo. Teniendo en cuenta esto, Rincón (2006: 188) resume las características narrativas de las series en ocho fundamentales que se dan, en mayor o menor medida en todas ellas:

- Universo acotado: casi todo pasa en el mismo lugar o universo narrativo.
- Es un relato de personajes: pocos y claramente definidos.
- La historia pone énfasis en los personajes.
- Hay conflictos intensos que se resuelven de manera contundente.
- Intención temática clara.
- Reiteración para mantener la continuidad.
- Géneros preferidos: suspense, melodrama, comedia.
- Temporalidad: diaria, semanal, temporadas.

El universo acotado, se ve en las series de Simon, como en pocas obras. *The Corner*, *The Wire* y *Show me a hero* transcurren, casi exclusivamente en la misma ciudad. *Treme* presenta algún que otro escenario diferente (New York, otras ciudades del sur, el rural de Louisiana), pero está anclada en New Orleans. Sin duda alguna las ficciones de David Simon son relatos de personajes, y estos están bien definidos. Sin embargo, por su propia vocación de panorámica de la vida urbana, su obra está plagada de personajes, sus relatos intentan dar voz al mayor número de actores urbanos posibles. Como consecuencia de lo anterior, las historias de las series objeto de estudio ponen el foco en sus personajes y en las acciones y declaraciones de los mismos. En ficciones donde la violencia, la muerte, la corrupción o la política están situadas en el centro del relato, es normal que los conflictos entre los personajes sean intensos y su resolución contundente. Desde luego la obra de Simon se caracteriza por ello. La intención temática en las obras de estudio es clara. Bien porque muchos de dichos temas se repiten (corrupción, violencia, drogas...) o porque las temporadas ponen el foco de atención en un tema en concreto, lo cual se ve, sobre todo, en *The Wire* y en las miniseries, *The Corner* y *Show me a hero*, y en menor medida en *Treme*, donde la idea de temporada como unidad narrativa es más difusa. Quizás sea en los conceptos de reiteración y género, donde el universo audiovisual de Simon se escapa de las coordenadas diseñadas por Rincón. La reiteración de gags o tramas es más propia de las sitcoms o de los procedimentales. Los elementos reiterativos existentes en las obras de Simon son un reflejo de los mundos de la vida que reconstruye, del propio fluir de la vida urbana y del funcionamiento de las instituciones y organizaciones. A la vez, resulta difícil adjudicarle un género a las series que son objeto de estudio de la presente tesis doctoral. *The Wire* transgrede los corsés genéricos del drama policial. *The Corner* vendría a ser un drama social. *Show me a hero*, uno político. Y en el caso de *Treme*, resulta aún más difícil detectar un único género. Las cuatro obras son, ante todo, cuatro dramas urbanos, relatos sobre la vida en la ciudad y los problemas y conflictos de la misma.

Sin embargo, las ficciones televisivas no tuvieron siempre el prestigio del que gozan en la actualidad. “Ahora es fácil olvidar que durante la inmensa parte de su existencia, la idea de que la televisión era una zona muerta artísticamente hablando había sido evidente.” (Martin, 2014: 39). No sólo eso, sino que la televisión había sido acusada “de adictiva, pervertidora, responsable de conducir a niños perfectos y bien educados a la violencia y la depravación.” (Martin, 2014: 41). No sólo era un páramo en el terreno artístico, sino que además se consideraba pernicioso socialmente hablando. Martin (2014: 41) sostiene que “esto equivale a decir que los delitos de la televisión no han sido nunca simplemente estéticos, sino también morales, incluso metafísicos.”, a lo que podríamos añadir que también han sido delitos sociales, en cuanto se consideraba que influía en la opinión pública y en las comunidades de forma negativa, construyendo discursos banales, violentos y depravados.

Rincón (2006: 196) sostiene que la televisión se ha caracterizado a lo largo de su historia como un medio conservador. Tanto estética como moralmente. Lejos de desafiar al espectador ha intentado ser complaciente con el mismo, “no ofenderlo moralmente y mucho menos contradecirlo estéticamente” (Rincón, 2006: 196). Partiendo desde esa, pesimista, perspectiva histórica, Rincón sostiene que la mejor televisión aún está por llegar. Aborda la posibilidad de consolidar una televisión distinta, más plural, que dé entrada a “nuevas sensibilidades expresivas desde lo femenino, lo étnico, lo juvenil, lo ambiental, lo orientalista” (2006: 196). La obra de David Simon camina ya por esta vía, al

optar por construir relatos multi-étnicos, dando voz a las minorías, las cuales, tradicionalmente, han sido invisibilizadas por los mass media.

En términos históricos, los estudiosos del medio televisivo sostienen que ha habido tres épocas doradas de la televisión estadounidense. La primera fue “un breve período en la década de los cincuenta en el que se televisaban obras de Shakespeare, óperas y originales dramas antológicos. Pero, en retrospectiva, no era más que la tecnología que empezaba a dar sus primeros pasos.” (Martin, 2014: 40). El autor argumenta que la calidad artística de aquella primera era dorada de la televisión, se debía a las propias limitaciones técnicas, lo cual facilitaba la conexión entre la televisión y el teatro; y a que su extensión entre la ciudadanía era aún limitada, dado el alto precio de las televisiones, de tal forma que la televisión era “una tecnología elitista”.

Sin embargo, el propio Martin afirma que en 1954, más de la mitad de las casas estadounidenses contaban ya con un televisor. La conversión de la televisión en una industria creativa de masas, produjo que pasara a ser un medio denostado, según Martin, por la amenaza que suponía para el resto de actores del sistema, dado el poder que preveían que podría llegar a ejercer. A pesar de lo enunciado por Martin, las dos grandes ficciones de la primera edad de oro de la televisión estadounidense, comenzaron sus emisiones cuando el consumo televisivo ya era masivo. Ambas eran, como Martin señaló, dos series antológicas, de tal forma, que cada capítulo de las mismas era independiente de los demás, planteando una historia cerrada, con su introducción, nudo y desenlace, adaptando la narración cinematográfica a la televisiva. La primera fue *Alfred Hitchcock's Presents* (1955-1962), un thriller criminal, creado por uno de los cineastas más relevantes de la historia, el británico Alfred Hitchcock. Esta serie se emitió en una primera etapa en la Columbia Broadcasting System (CBS) y en una segunda etapa en la National Broadcasting Company (NBC). La segunda obra icónica de esta edad de oro fue *The Twilight Zone* (1959-1964), creada por Rod Serling, que combinaba géneros como el terror, la fantasía o la ciencia ficción, y fue emitida en la CBS.

La segunda edad de oro de la televisión estadounidense tuvo lugar en los años 80. Martin (2014), la asocia a la labor llevada a cabo por la productora MTM, dirigida por un ex – directivo de 20th Century Fox, Grant Tinker. Tinker introdujo cambios importantes en la forma de producir series de televisión en Hollywood, cambios que se completarían con la llegada de la tercera edad de oro. En primer lugar, Tinker situó a los guionistas, a los escritores audiovisuales, en el centro del control creativo de las obras televisivas.

Eso no había sido jamás la norma en Hollywood. Desde luego, no en el negocio cinematográfico, el cual había concedido desde hacía mucho tiempo poder y prestigio a los directores, mientras consideraba a los guionistas, en el mejor de los casos, un inconveniente desgraciadamente necesario: en las inmortales palabras de Jack Warner, <gilipollas con máquina de escribir>. (Martin, 2014: 44).

Sin embargo, como el propio Martin matiza, los guionistas, dado el incesante ritmo de trabajo en el medio televisivo, siempre tuvieron un papel más relevante dentro de las dinámicas de producción televisivas. Aún así, “los productores siguieron al mando de la televisión durante los años sesenta y setenta” (Martin, 2014: 44). La irrupción de Tinker convulsionó dicho panorama, convirtiéndose en férreo defensor de la labor de sus guionistas y su libertad artística, frente a las intromisiones y demandas de las cadenas de

televisión. Tinker se beneficiaba, además, de la <Fin-Syn> “la ley de interés financiero y distribución que (entre otras cosas) prohibía a las tres grandes cadenas de televisión producir y ser propietarias de su programación.” (Martin, 2014: 46). Dicha ley fortaleció el papel de las productoras independientes, como MTM, frente a las majors y las networks, al garantizarles a las productoras tanto la propiedad de sus programas, como los derechos de distribución de los mismos. Tinker aprovechó este poder que le otorgaba la regulación, para poner en marcha una estrategia que sería replicada a finales de los 90 por la propia HBO: “los guionistas felices no sólo producían programas rentables, sino que, además, atraerían un flujo constante de otros buenos guionistas” (Martin, 2014: 46). De esta forma, Tinker concentró bajo la estructura económica de su productora a los mejores guionistas de la televisión estadounidense.

A este contexto productivo, habría que añadir dos condicionantes, relacionados con el consumo. En 1980, casi una quinta parte de las casas estadounidenses consumían ya televisión por cable. Cadenas como HBO o CNN (ambas propiedad de Time Warner, como hemos señalado con anterioridad y profundizaremos a continuación), habían venido a diversificar el sistema televisivo estadounidense. “La televisión se estaba convirtiendo en una especie de zona de restauración formada por muchos puestos que ofrecían distintos tipos de cocina, en lugar de ser una única cafetería que servía una comida menos objetable. <La calidad>, al parecer, podía ser otro nicho de mercado.” (Martin, 2014: 52). Las cadenas de televisión no comenzarían a producir obras de calidad por cumplir con una función social, sino por el interés económico que ello podría generarles. A comienzos de los 80, NBC, una de las tres networks, estaba sumida en una profunda crisis, tanto en términos de audiencia, como en términos de imagen. El símbolo de una forma de hacer televisión que estaba a punto de cambiar radicalmente.

Por otra parte, a mitad de la década de los 80, un quinto de las casas estadounidenses contaban también con videograbadora (Martin, 2014), lo cual permitía a la ciudadanía grabar las series y verlas cuando quisieran. Se rompía así el lazo de unión entre la emisión de las obras y su consumo. La consecuencia de ello fue que las cadenas se animaron también a producir más obras seriadas, puesto que los espectadores podrían seguirlas, a pesar de que en su momento de emisión no estuvieran sentados delante del televisor.

En medio de este magma que avecinaba cambios en profundidad en la industria televisiva en particular, y audiovisual en general, MTM produjo para NBC, *Hill Street Blues* (1981-1987), creada por Steve Bochco y Michael Kozoll, quizás los primeros grandes showrunners del medio televisivo. Si *Alfred Hitchcock's Presents* y *The Twilight Zone* fueron los buques insignia de la primera edad de oro, las obras que concentran a día de hoy el mayor valor simbólico; *Hill Street Blues* lo fue de la segunda edad de oro. La obra de Bochco y Kozoll era un drama policial que

retrataba el lugar de trabajo como sustituto del entorno familiar. Combinaba drama y comedia. El argumento, desarrollado por múltiples personajes, hacía referencia a temas sociales y políticos (...). Al mismo tiempo, el estilo visual de la serie –granulado e hiperrealista, con la cámara en constante movimiento y una banda sonora llena de sonidos superpuestos- mostraba los rasgos de la recién acabada década del nuevo cine norteamericano. (Martin, 2014: 48)

Resulta imposible no observar en esta descripción que hace Martin de *Hill Street Blues*, múltiples semejanzas con la obra capital de David Simon, *The Wire*. Tinker, Bochco y *Hill Street Blues* no sólo propiciaron la llegada de la segunda edad de oro de la televisión y cambios radicales en el medio, sino que alumbraron, de esta forma, el camino hacia la tercera edad de oro. En palabras de Bochco, “no éramos más que un grupo de chicos de treinta y tantos años y, de repente, gracias al poder que Grant nos había concedido, estábamos cambiando la industria. Nos estábamos convirtiendo en la industria” (Martin, 2014: 53). Describe así un proceso que, como habíamos sugerido con anterioridad, había tenido lugar en el cine estadounidense en la década de los 70. En aquella época el Nuevo Hollywood (Biskind, 2008) había trastocado el sistema de estudios, restándole poder a los productores para dárselo a los directores. Así, los directores de aquella generación de cineastas: Martin Scorsese, Steven Spielberg, Michael Cimino, William Friedkin, Peter Bogdanovic... consiguieron un control creativo sobre sus películas que Hollywood no había dado hasta ese momento a los directores. Finalmente, algunos de aquellos cineastas, de aquellos *moteros tranquilos*, *toros salvajes*, siguiendo la terminología de Biskind, acabaron convirtiéndose en magnates de la industria audiovisual estadounidense (Spielberg, Lucas).

Este proceso sería replicado en la televisión, sobre todo en la tercera edad de oro, pero el control creativo de las ficciones televisivas no recaería en el director, sino en el showrunner, a la vez productor ejecutivo y escritor jefe, máximo responsable en términos artísticos de las obras. Precisamente, una de las principales herencias que dejó Bochco a la futura generación de autores televisivos fue haber “institucionalizado el papel del guionista showrunner autocrático.” (Martin, 2014: 51). Junto al posicionamiento central de la figura del showrunner, Bochco también puso en marcha un nuevo sistema de producción de las ficciones televisivas. Al ser *Hill Street Blues* un drama seriado, necesitaba contar con un equipo de guionistas estable, de cara a garantizar la continuidad del relato. La sala de guionistas ya existía en el terreno de las sitcoms, sin embargo ante el predominio de las antologías en el terreno dramático, no estaba implantada en los dramas, sino que para estas series se contrataba, a menudo, a guionistas freelance, encargados de escribir el guion de un capítulo de forma independiente.

Sin embargo, “la ventana abierta por la MTM sólo permanecería así por tiempo limitado. Grant Tinker dejaría el estudio en 1981, para convertirse en director de la NBC. Bochco fue despedido de su propia serie por la nueva directiva de MTM” (Martin, 2014: 54). La regulación e incentivos de la Fin-Syn fueron disminuyendo hasta desaparecer en 1995, dotando de más poder a las networks, frente a las productoras independientes. Las primeras, desde su nueva posición de poder, intentaron huir del control creativo de los guionistas. A su vez, “la televisión por cable avanzaría inexorablemente junto a los videojuegos e Internet, haciendo estallar la audiencia en fragmentos cada vez más pequeños. Por lo general, la televisión convencional seguía siendo un paisaje deprimente.” (Martin, 2014: 54). La segunda edad de oro de la televisión estadounidense llegaba a su fin, pero los cambios emprendidos durante la misma eran difícilmente reversibles, sobre todo, en los albores de la era de internet y de la sociedad de consumo globalizada.

Alan Sepinwall relata en su obra *The revolution was televised* (2012), que a mitad de los años 90, cuando se graduó en la Universidad, creía que estaba viviendo una edad de oro televisiva, en la que la televisión como medio y las series de televisión como obras artísticas, habían alcanzado su cima. A las grandes obras de los 80, *Hill Street Blues* y *St.*

Elsewhere, también producida por MTM, las habían sucedido *NYPD Blue* y *Homicide*, la serie basada en el libro homónimo publicado por David Simon en 1991. Además, la sitcom estaba viviendo su particular era dorada, con *Seinfeld*, *Friends* o *Frasier* en emisión. Pero, reconoce Sepinwall que:

I was wrong. (...) I was about to see *The Sopranos*. I was about to see *Oz*. *The Wire*. *Deadwood*. *The Shield*. *Lost*. *Buffy the Vampire Slayer*. *24*. *Battlestar Galactica*. *Friday Night Lights*. *Mad Men*. *Breaking Bad*. I was about to see televisión achieve its full potential, and step out from the shadow of the cinema. I was about to see a revolution. (Sepinwall, 2012: 10-11).

Así, la tercera edad de oro de la televisión estadounidense, sería, para Sepinwall, una revolución, tanto en términos de producción, como de visionado, como de la propia forma artística y de los discursos articulados por las nuevas obras televisivas. Dicha revolución, sostiene Sepinwall, fue el producto de tres fenómenos que se concatenaron: en primer lugar, la llegada a la televisión de autores con un gran talento; en segundo lugar, el cambio radical que experimentó la industria televisiva; en tercer lugar, la diversificación de las formas en las que las personas ven la televisión. A este triple proceso, exclusivamente televisivo, se sumó un proceso ajeno a la televisión, la desaparición durante el inicio del S.XXI de lo que Sepinwall denomina las *middle-class movies*, es decir, aquellas películas que no eran *blockbusters*, millonarias mega producciones de Hollywood, ni *art films*, películas independientes o de bajo presupuesto. Esas *middle-class movies* que habían dejado de ser producidas por Hollywood cubrían temáticas consideradas adultas. Dichas temáticas y géneros que Hollywood abandonó, serían la seña de identidad de gran parte de las principales obras audiovisuales de la tercera edad de oro: dramas familiares como *Six Feet Under*, dramas criminales como *The Sopranos*, dramas carcelarios como *Oz* o dramas policiales como *The Shield* y *The Wire*. En palabras de David Chase, el autor detrás de *The Sopranos*, un ferviente cinéfilo que soñaba con hacer películas, “movies went from something really interesting to what we have now” (Sepinwall, 2012: 13). Como resultado de este doble proceso, o redistribución de la temática y la calidad de las obras audiovisuales en el marco de las industrias creativas, “TV stepped in to fill that void. If you wanted thoughtful drama for adults, you didn’t go to the multiplex; you went to your living room couch.” (Sepinwall, 2012: 13).

La relación de dependencia, influencia y, en cierta forma, de dominación que se estableció a lo largo de la historia entre el cine y la televisión, entre las películas y las series, viene a subvertirse en la tercera edad de oro de la televisión. Jorge Carrión (2011), comienza su obra *Teleshakespeare* con la siguiente declaración de intenciones:

En el principio no fue el cine.

En el principio fue la oración. Y la poesía y el mito y la tragedia y el cuento y la comedia. Y, después, la novela –tragicómica-. Y el ensayo. Y la pintura. Y la fotografía. Y, finalmente, el cine.

Y su hija, la televisión. (Carrión, 2011: 9).

Carrión traza, de esta forma, una evolución de las formas de producir cultura y conocimiento a lo largo de la historia. El cine no inventó ni el arte, ni la cultura. La televisión tampoco. En el nuevo milenio “el cine y la televisión se han convertido en vasos comunicantes en perpetua retroalimentación, catalizada por el matrimonio entre el Cielo y el Infierno, (...) cierta forma de incesto para asegurar la supervivencia de la especie –la

imagen animada-.” (Carrión, 2011:11). Dicho matrimonio lo ilustra el autor a través de la unión artística que conformaron a principios de los 90 el cineasta David Lynch (*The Elephant Man*, *Blue Velvet*) y el guionista Mark Frost, que había trabajado, precisamente, en *Hill Street Blues* en los 80. El resultado de dicha unión fue *Twin Peaks*, obra fundamental para entender la llegada de la tercera edad de oro y que guardaba, como señala Carrión, una reminiscencia a la primera edad de oro: un cineasta de culto daba el salto a la televisión. En los 50 fue Hitchcock y en los 90 Lynch, abriendo el camino a otros muchos creadores de todo el mundo, desde Spielberg (*Band of Brothers*) a Scorsese (*Boardwalk Empire*), pasando por von Trier (*Riget*) o, en 2016, Sorrentino (*The Young Pope*).

Las dinámicas entre el cine y la televisión se han vuelto tan complejas que, como señala Carrión (2011: 13), “las teleseries norteamericanas han ocupado, durante la primera década del siglo XXI, el espacio de representación que durante la segunda mitad del siglo XX fue monopolizado por el cine de Hollywood.”. Así, la imagen que Estados Unidos proyecta al mundo y al interior del propio país, ha sido construida, desde finales de los 90 por las ficciones televisivas, de ahí la importancia de efectuar un análisis de las mismas y de sus discursos. Las series visibilizan e invisibilizan a determinados grupos sociales, conflictos, espacios y problemas. Construyen realidades que son recibidas por la ciudadanía, ya no sólo del propio país donde se producen, sino de todo el mundo en la era global.

Las series son el penúltimo intento de los Estados Unidos por seguir siendo el centro de la geopolítica mundial. Como económicamente ya no es posible, los esfuerzos se canalizan hacia la dimensión militar y hacia la dimensión simbólica del imperio en decadencia. La teleficción documenta, autocrítica, esa deriva doble: geopolítica y representacional. (Carrión, 2011: 13).

Siguiendo estos postulados, las ficciones televisivas estadounidenses de la tercera edad de oro, cumplirían una triple función, por un lado reproducirían la realidad, por otro la analizarían y criticarían y, en último lugar, al extenderse por todo el planeta, servirían para mantener la representación de Estados Unidos como potencia hegemónica. “La telenovela de calidad emergió en el vacío posfordista para documentar la depresión y para ocupar con un poderoso capital simbólico, de producción serial, los almacenes abandonados, las factorías desiertas, los puertos que dejaron de exportar.” (Carrión, 2011: 13).

Si la relación con el cine, ha sido un elemento nuclear de la nueva edad de oro de la televisión, la relación con la historia y con la realidad, en un mundo en plena transformación sistémica, ha sido otro elemento central. Dicha relación entre las ficciones televisivas y el mundo que representan y reconstruyen, la subdivide Carrión en dos tendencias mayoritarias. Por un lado, estaría la realista y por otro, la ciencia ficción, ambas servirían “para analizar críticamente la deriva del Presente.” (Carrión, 2011: 21). La primera de estas tendencias representa “el presente en marcha, los disparates, los caprichos y el dolor contemporáneos” así como “el horizonte psicológico e histórico definido por la paranoia, el miedo, la conspiración y sólo un atisbo de esperanza.” (Carrión, 2011: 21). En estos casos, entre los que se circunscribirían las obras que son objeto de análisis, “la Ficción va a remolque de lo Real”. Sin embargo, desde el presente trabajo se abogaría por decir que la Ficción va a caballo de lo Real. Cuando David Simon y William Zorzi escribieron *Show me a hero*, que está ambientada a finales de los 80, no pretendían analizar

el pasado, sino escrutar el presente. La otra tendencia de la ficción televisiva, aventura cambios inminentes, no ilustra ni cambios pasados, ni presentes (Carrión, 2011: 21-22). En esa función de preparar el terreno para un futuro incierto, las ficciones no dejan de mirar, finalmente, al propio presente, a sus problemas y a la posible proyección de los mismos en el futuro.

En nuestro presente actual, las ficciones televisivas se han convertido en obras capaces de apelar a ciudadanos-espectadores, seguidores comprometidos con los relatos, más allá de su lugar de residencia o su procedencia. “Más que ninguna otra manifestación artística, las teleseries circulan por el ciberespacio a dos niveles simultáneos: el del consumo y el de la interpretación. Ambos confluyen en un tercer nivel, posterior: el de la reescritura.” (Carrión, 2011: 28). El resultado es la formación de una masa de espectadores críticos y participativos y la influencia creciente en la construcción de la opinión pública, de las representaciones y análisis que hacen las ficciones.

Todas estas características de las ficciones de la tercera edad de oro, han llevado a Carrión a describir a las actuales series de televisión como ficción cuántica. Dicha ficción abraza la tecnología, su capacidad de ser viral, el pasado cultural y artístico que la precede y la capacidad de transgredir los medios. “Reivindica el arte como complejidad científica, como crítica social e histórica, como vehículo de conocimiento disfrazado de vehículo de entretenimiento.” (Carrión, 2011: 55). La ambición, tanto en forma como en contenido, de las ficciones televisivas se ha expandido en el mundo global. Sus discursos también. Lo cual nos ha llevado a que la “capacidad de relación y de discernimiento, constante y difícil entre lo Real y la Ficción se ha convertido en el rasgo esencial del ser humano de nuestros días.” (Carrión, 2011: 56). Desde lo ficcional se puede analizar e intentar intervenir en lo real y viceversa. Tras la caída del Muro de Berlín (1989), muchos otros muros han caído en el funcionamiento del mundo y de las relaciones humanas.

5.4.3. El conglomerado Time Warner Inc.

“Time Warner Inc., a global leader in media and entertainment with businesses in television networks and film and TV entertainment, uses its industry-leading operating scale and brands to create, package and deliver high-quality content worldwide on a multi-platform basis.” (Time Warner, 2015, 18 de septiembre). De esta forma se describe la propia compañía en su web corporativa. El conglomerado está articulado operativamente en tres grandes divisiones: Warner Bros, Turner y HBO.

Warner Bros se dedica a la producción audiovisual, tanto cinematográfica como televisiva, así como a la venta de productos para consumo doméstico y a la creación y comercialización de videojuegos. En el año 2016, tres de las diez películas que más dinero recaudaron en todo el mundo fueron producidas por el estudio cinematográfico de Warner Bros: *Batman v Superman: Dawn of Justice*, *Fantastic Beasts and Where To Find Them* y *Suicide Squad* (Box Office Mojo, 2017). En la temporada televisiva estadounidense 2015/2016, el grupo televisivo de Warner produjo más de 70 ficciones para diversas cadenas de televisión, tanto networks, como de cable (Time Warner, 2016, 26 de enero). Esta división, la de mayor inversión e ingresos económicos del grupo, está centrada en la producción de entretenimiento para un público generalista.

Turner, por su parte, agrupa los canales de cable básico del conglomerado. Desde los centrados en la producción de información (CNN y HLN), hasta los que se dirigen a las audiencias más jóvenes (TBS, Cartoon Network, Adult Swim, truTV's), pasando por el canal de cable generalista TNT. Turner opera, además de en Estados Unidos en el resto del mundo, incluido el estado español (Time Warner, 2016, 27 de enero). Así, esta división construye la apuesta informativa del conglomerado, a la vez que se centra en la producción de contenidos y obras destinadas a la audiencia más joven.

En último lugar, HBO, concentra los negocios televisivos de cable premium de Time Warner. El conglomerado sostiene que HBO y Cinemax, su canal subsidiario, cuentan con más de 131 millones de suscriptores en todo el mundo. Desde finales de 2016, el servicio de streaming de HBO se puede contratar en el estado español. En lo relativo a Warner Bros., Time Warner, destaca su impacto económico y su intención de dirigirse al público generalista; en lo que respecta a Turner, inciden en su apuesta por un público más joven y por la producción de información; mientras que con relación a HBO, el conglomerado, hace gala de la calidad de las obras que produce y de los premios que las mismas cosechan (Time Warner, 2016, 10 de octubre).

Teniendo en cuenta todo ello, podemos observar cómo dentro de la estrategia de poder de Time Warner, HBO, la cadena que produce y emite las ficciones que son objeto de estudio de la presente tesis, cumple la función de dar cabida a obras dirigidas a una audiencia/ciudadanía crítica mayoritariamente urbana. Dichas obras, elaboradas por autores audiovisuales como David Simon y con postulados contra-hegemónicos, son incluidas dentro de la producción mediática de un actor de poder como es Time Warner, cuyo ámbito de actuación en la sociedad de consumo actual es global y transfronterizo.

5.4.4. El canal HBO

En palabras de Rincón (2006: 172), “un canal de televisión evidencia un modelo social, una propuesta de mercado y un valor narrativo diferencial”. De esta definición podemos extraer las tres patas sobre las que se sustentan las estrategias de los canales de televisión. Por un lado, tendríamos la producción discursiva que construyen, de cara a influir en la sociedad en la que emiten sus contenidos. Por otro, los intereses económicos, la necesidad de generar beneficios. Y en último lugar, y como consecuencia de la dimensión social y la económica, estaría el establecimiento de su propia marca: las producciones que generan, el conjunto de su programación, qué los diferencia de los demás.

Es precisamente la programación lo que define al canal. “La comunicabilidad en la televisión es el flujo de estéticas, reconocimientos y contenidos que se establecen en la programación”. (Rincón, 2006: 174). Precisamente sobre la idea de flujo podemos construir nuestra visión sobre los canales de televisión. 24 horas ininterrumpidas de productos, mensajes y visiones del mundo. Siguiendo a Raymond Williams, Omar Rincón, defiende que podríamos observar tres planos en ese flujo: el primero relacionado con cómo se distribuyen los programas a nivel macro; el segundo, nos mostraría la colocación concreta de los programas, que se relacionarían con otras unidades de programación con las que comparten franja horaria (el prime-time, la mañana, el mediodía...); el tercero sería

el propio programa, la forma en la que está construido, la sucesión de imágenes y audios que lo constituyen.

Rincón propone una clasificación de los canales de televisión bipartita teniendo en cuenta su programación, no su propiedad. Por un lado, estarían los canales generalistas, dedicados al entretenimiento y que ponen el foco de atención sobre el rating (el porcentaje de personas que están viendo el canal sobre el total de las personas del territorio en el que dicho canal emite). Por otro, los canales especializados, que a su vez podrían dividirse en tres tipos: los ligados a nichos de audiencia (juveniles, infantiles, etc.), los que pivotan sobre determinadas temáticas (de deportes, de telenovelas...) y los que tienen un estilo narrativo particular, dentro de estos Rincón cita, explícitamente a HBO. Así, como a algunas de sus ficciones emblemáticas:

En la producción de la televisión por satélite y de cable se están generando propuestas que construyen audiencias de carácter mundial a través de (...) la creación de series de implicación mundial como *Los Soprano*, *NYPD Blue*, *Queer as folk*, *Green light*, *El ala oeste de la Casa Blanca*, *Oz*, *A dos metros bajo tierra* o *Sexo en Nueva York*. (Rincón, 2006: 173)

Lo que Foucault (1980: 34) denomina “sociedades de discursos”, que el equipara a los trovadores que poseían en exclusividad los poemas y cantares que iban recitando de pueblo en pueblo, ha desaparecido hoy en día, puesto que en la era global, la divulgación de discursos ha alcanzado límites insospechados. Sin embargo, las cadenas de cable premium en cierta forma funcionan como sociedades de discursos. Generan una serie de discursos exclusivos a los que sólo tienen acceso sus suscriptores. Todo ello, matizado, obviamente, por la piratería y la globalización del consumo cultural. Aún así, resulta interesante aportar la definición que Foucault da de dichas sociedades, “cuyo cometido es conservar o producir discursos, pero para hacerlos circular en un espacio cerrado”.

En el momento de su génesis, podríamos decir que la Home Box Office era una reducida sociedad de discursos. El 8 de noviembre de 1972, en Wilkes-Barre, una localidad situada en la zona de producción de carbón de Pennsylvania, en el corazón del Rust Belt, la HBO estrenó su emisión para un reducido grupo de suscriptores (Martin, 2014: 71-72). La Home Box Office nacía como un servicio de suscripción centrado en las retransmisiones deportivas y la emisión de películas. Hubo, eso sí, “otros dos elementos, posibles gracias a que se trataba de una televisión de pago, que tuvieron una importancia capital a la hora de marcar la identidad de la cadena: tetas y palabrotas.” (Martin, 2014: 73). Aún a día de hoy estos cuatro elementos: deportes, películas, tetas y palabrotas, siguen siendo relevantes en la cadena, y los dos últimos están asociados popularmente a sus ficciones propias. “Raro es el episodio de cualquier serie de la HBO que no aproveche la ocasión de recordarte que <entretenimiento adulto> significa algo más que historias sofisticadas” asevera, a este respecto, Martin (2014: 75).

Este cóctel funcionó y en 1981, HBO sostenía tener alrededor de 4 millones de suscriptores. Cifra que se quintuplicaría durante la década siguiente. Sin embargo, el canal afrontaba un grave problema: debía rellenar 168 horas de programación semanales. Lo cual provocaba que sobreexplotara su catálogo de películas, emitiéndolas una y otra vez, lo cual desprestigiaba su imagen de marca y provocaba que los suscriptores se dieran de baja. En paralelo, las grandes majors de Hollywood recelaban del creciente poder que estaba

adquiriendo la cadena y se mostraban reacias a venderle los derechos de emisión de sus películas, hasta el punto de que en 1980, Fox, Universal, Columbia y Paramount intentaron poner en marcha su propio canal de pago, estrategia que fue impedida por los tribunales, al considerar que vulneraba la legislación antimonopolio. A mayores, se extendió la compra y uso de videograbadoras y a HBO le salieron rivales, como la cadena Showtime, otra de las principales productoras de ficciones de calidad durante la tercera edad de oro. Todo ello condujo, inexorablemente, a la potenciación de su producción propia, de cara a generar contenido y a diferenciarse de la competencia.

A pesar de que la cadena ya había desarrollado en los 80 producciones propias, “la premonición más importante de lo que pronto sería la HBO tuvo lugar en 1992, con el estreno de *The Larry Sanders Show*.” (Martin, 2014: 75). Dicha ficción, sobre los entresijos de los late nights, un género televisivo muy popular, aún a día de hoy, en Estados Unidos, era, en palabras de Martin, “la media hora de comedia más cruel y negra que se había visto jamás en televisión.” En palabras de Richard Plepler, que llegaría a ser consejero delegado de la cadena, esta obra demostró “que se podía hacer algo totalmente original, obtener reconocimiento por ello, y que pudiera tener un impacto cultural” (Martin, 2014: 76). La serie no fue, ni mucho menos, un éxito en audiencia, pero conquistó a la crítica y se hizo popular entre los creativos de Hollywood. Así, HBO ponía en marcha la estrategia que antes había desarrollado MTM en los 80: atraer a los mejores escritores del panorama audiovisual. Y a la vez conseguí tener impacto cultural, crear debate, ser influyente en el espacio de la opinión pública estadounidense.

Sin embargo, en la cadena aún no había una apuesta decidida por la producción propia. Fue en 1995, cuando Jeff Bewkes ascendió al puesto de consejero delegado, el momento en el que la estrategia de la cadena comenzó a cambiar. Lo hizo de la mano de Chris Albrecht, ascendido a jefe de programación y Carolyn Strauss, mano derecha de éste. Ambos apostaban, sin ambages, por la producción propia. Su primera ficción fue el drama carcelario *Oz*, una obra que “con veleidades artísticas, repleta de violencia impactante, sexo homosexual y un personaje protagonista carismático que resultaba ser además un psicópata gay y neonazi, amplió la marca HBO de manera determinante.” (Martin, 2014: 85). Sentaba las bases, de esta forma, del universo de contenido que es HBO, como marca y como actor que ejerce el poder y crea realidades. Daba voz a actores generalmente invisibilizados por los mass media, como los presos, abordaba la diversidad sexual, a través de un protagonista homosexual, presentaba dilemas morales y políticos complejos, reconstruía un espacio críptico y de reclusión como la cárcel, cuestionaba el funcionamiento de los poderes públicos y presentaba las dinámicas de poder y la violencia existentes en su universo.

A pesar de su éxito, *Oz*, nunca contó con un público masivo, de tal forma que “seguía haciendo falta probar que las series de producción propia podían generar interés y aumentar el número de suscriptores. Esa tarea le correspondió a la siguiente serie de Strauss y Albrecht, *Sexo en Nueva York*, estrenada el 6 de junio de 1998.” (Martin, 2014: 85). Esta obra, femenina y urbanita, se convirtió en uno de los mayores éxitos de la historia de HBO, al nivel de *The Sopranos* o *Game of Thrones*.

Sin embargo, la serie que asentó definitivamente la marca HBO, su modelo empresarial y su ecosistema creativo fue *The Sopranos*. La obra de David Chase aunaba el respaldo crítico y la representación de Estados Unidos, desde un punto de vista crítico, que

ya estaban presentes en *Oz*; con el éxito de audiencia y público, así como el impacto en la cultura de masas global, de *Sex and the City*. *The Sopranos* era la primera gran obra icónica de la tercera, y más prolífica, edad de oro de la televisión estadounidense.

Cuando tuvo lugar el estreno de *Los Soprano*, Estados Unidos estaba en la senda de convertirse en un país amargamente dividido. La magnitud de dicha división se pondría claramente de manifiesto durante las elecciones presidenciales de 2000. Después de ellas, los estadounidenses del bando perdedor estaban tanteando cómo hacer frente a la bestia que acechaba en sus órganos políticos y –a medida que la década avanzaba, con dos guerras, prisiones secretas, escándalos de torturas y cosas por el estilo- a las cosas que podía hacer en su nombre. (Martin, 2014: 120-121).

Ante la incertidumbre del cambio de milenio y el inicio de la *war on terror*, HBO y el resto de cadenas de cable que apostaron por la televisión de calidad (AMC, FX, Showtime...), ofrecieron a parte de la ciudadanía discursos críticos (incluso de resistencia) desde el arte y la cultura de masas. Así, consiguieron conectar con ese bando que había perdido las elecciones presidenciales del año 2000, obteniendo la atención de un perfil de espectador definido: “del litoral, liberal, con formación y de estados demócratas.” (Martin, 2014: 121). Las obras de la tercera edad de oro aportaron a dicha ciudadanía la representación y análisis de “un republicanismo humanizado: bomberos [*Rescue me*, de FX], mormones [*Big Love*, de HBO], incluso el Don Draper partidario de Nixon [*Mad Men*, de AMC] y, lo peor de todo, el abstencionista Jimmy McNulty [*The Wire*].” (Martin, 2014: 121). Dicha humanización no suponía exculpación, sino que facilitaba la comprensión de la realidad y el análisis del funcionamiento del sistema, así como de sus principales problemas.

Other shows had made the revolution posible, but *The Sopranos* is the one that made the world realize something special was happening on television. It rewrote the rules and made TV a better, happier place for thinking viewers, even as it was telling the story of a bunch of stubborn, ignorant, miserable excuses for human beings. (Sepinwall, 2012: 53).

El concepto de “thinking viewers” que emplea Sepinwall, viene a complementarse con el de casual viewers enarbolado por David Simon. La revolución de la ficción televisiva tiene como uno de sus principales méritos, haber conseguido conectar con un espectador dispuesto a comprometerse con el relato y con los discursos que en el mismo se elaboran, así como a confrontar sus propias ideas con las de la obra que está viendo. Estaríamos hablando de espectadores-ciudadanos activos y críticos.

A *The Sopranos* le siguió *Six Feet Under*, un drama familiar escrito por Alan Ball, que acababa de ganar un Oscar por *American Beauty*, una de las obras capitales de la cinematografía estadounidense del cambio de milenio. *Six Feet Under* se centraba en las vidas de una familia que regentaba una funeraria en Los Ángeles, “la capital de la negación de la muerte” en palabras del propio Ball (Martin, 2014: 136). El análisis del espacio es, por lo tanto, un elemento fundamental en las primeras obras de HBO. Ya fuera la cárcel en *Oz*, los suburbios en *The Sopranos*, o la banalidad urbana en *Six Feet Under*.

Si la lucha de un hombre contra sus demonios era lo que definía a Los Soprano, A dos metros bajo tierra y sus sucesoras también sacaban una dosis fundamental de

su realismo de la tenacidad de esa lucha –la forma en que sus personajes se negaban testarudamente a cambiar, a pesar de proponerse constantemente hacerlo-. (Martin, 2014: 142).

Bajo estos patrones, David Simon y Ed Burns, crearon a Jimmy McNulty, el flaneur que recorre la Baltimore postindustrial de *The Wire*. Esta obra sería la siguiente gran ficción televisiva de una HBO, que ya se había consolidado como productora de contenidos de calidad, como el hogar de los mejores escritores audiovisuales estadounidenses del momento. “HBO took risks in television aesthetics with emphasis on narrative complexity and created the standard for what media scholars describe today as Quality Television.” (Bourdaa, 2011: 33). La nueva era televisiva estaría así, vinculada simbólicamente a la HBO y a su famoso slogan publicitario: “It’s not TV, it’s HBO” (Bourdaa, 2011: 33).

5.4.5. El Autor: David Simon

Al abordar la figura del autor, Foucault (1980: 24) lo presenta como un “principio de enrarecimiento de un discurso” y lo define como “principio de agrupación del discurso, como unidad y origen de sus significaciones, como foco de su coherencia”. “El autor es quien da al inquietante lenguaje de la ficción sus unidades, sus nudos de coherencia, su inserción en lo real” (Foucault, 1980: 25-26). De ahí que desde el presente trabajo se parta de la idea de que es necesario estudiar cuatro obras de un mismo autor, aunque dicha autoría sea compartida con otros escritores. Dicho autor es David Simon.

Buden (2008: 169) sostiene que el arte y su productor, el artista, tiene la capacidad “de criticar el mundo y la vida más allá de su propio ámbito, e incluso de cambiarlos ejerciendo esa crítica.”. Esto conlleva que el autor no sólo puede analizar la realidad y esgrimir macropropuestas discursivas sobre la misma, sino que también puede llegar a transformarla. El arte sería así una herramienta en pos del cambio social. La obra de una persona, el autor, que pretende no sólo generar representaciones, sino también influir en la realidad.

W.G. Sebald fue uno de los grandes escritores alemanes del S.XX. En su obra “bucea en las ciénagas de los testigos hasta encontrar, en las afueras de sus discursos, el material con que generar verdad” (Carrión, 2015: 11). De la misma forma procede David Simon. Apoyándose en hechos y testimonios, reconstruye los casos que serán la materia prima con la que escriba sus relatos de ficción. De hecho, uno de los elementos más valiosos de su obra es recurrir a la voz de las personas invisibilizadas, de los drogadictos que pueblan las esquinas de las ciudades americanas, de las familias que se han quedado sin casa, de los profesores que trabajan en colegios públicos sin fondos, en barrios lastrados por la pobreza, la desigualdad y la criminalidad.

Sebald buceó, en las postrimerías del nazismo, en el antisemitismo que aún pervivía en Alemania. En su obra, el espacio y la arquitectura eran fundamentales. David Simon, ha dedicado su obra audiovisual a analizar el funcionamiento de la vida urbana. Intentando desde los márgenes del sistema, captar la totalidad de la ciudad. Al ser ésta, la ciudad, el epicentro de sus relatos, nos encontramos con que sus obras versan, principalmente, sobre

el espacio. Un espacio complejo, escurridizo, en el que el antisemitismo de las obras de Sebald, dejan paso al racismo y a la exclusión social.

Aproximarse a la figura de Simon como autor, partiendo de Sebald, nos permite identificar a David Simon como autor, poner la cuestión del espacio en el centro del análisis, y apuntar algunos de los elementos más relevantes del estilo de Simon como narrador.

Los libros de Sebald son a un mismo tiempo profundamente documentales y profundamente ficcionales. Entre el documento y la ficción, los testimonios y la historia, los textos y las fotografías, movedizo, el texto de arena o ceniza se nos escurre entre las manos. Se traduce, varía, no se deja fijar (Carrión, 2015: 10).

Esto es aplicable a la obra de Simon. Por eso traer a colación a Sebald es pertinente. Moverse entre la realidad y la ficción, con el espacio como protagonista y usando los discursos marginales para construir una visión compleja del mundo, o más bien, de los desgarros humanos, es algo que caracterizó a Sebald y caracteriza hoy a Simon y a otros grandes autores de la tercera edad de oro de la televisión.

Dichos autores son, en cuanto a la producción de series se refiere, los showrunners. Un cambio que se inició, como relatamos con anterioridad, en la segunda edad de oro, con Steven Bochco ejerciendo de showrunner, acumulando cotas de poder inusitadas para un guionista hasta ese momento. Y se consolidó durante la tercera edad de oro. La figura del showrunner combina, por un lado, el concepto de autoría total y por otro, la necesidad, por las propias condiciones de producción del medio, de delegar y colaborar con otras personas. “La misma verdad fundamental de la televisión que eleva al guionista a la posición de señor del universo –el apetito voraz del medio por tener más contenidos cada vez más rápido- garantiza que no pueda hacerlo solo.” (Martin, 2014: 102).

Así, aunque los autores de los grandes relatos de la tercera edad de oro acumularon un poder creativo desconocido para los escritores televisivos, hasta ese momento, tenían que compartir la autoría de sus guiones con otras personas. De ahí, como indicamos anteriormente, que se impusiera el modelo de la sala de guionistas. Extrapolando la estructura de los gobiernos de los poderes públicos, la sala de guionistas sería el gabinete del presidente-creador, el showrunner. Las salas de guionistas son “centros de trabajo un tanto apasionados (no parece casual que <la sala> sea un término utilizado también en los análisis y en Alcohólicos Anónimos). Son semilleros de agitación y transmisión emocional.” (Martin, 2014: 105). David Chase, el showrunner de *The Sopranos*, y uno de los creadores más recelosos del (y con el) medio, llegó a afirmar que incluso aunque contara con el tiempo suficiente para escribir la obra en su totalidad, contrataría a otros guionistas porque se sentiría solo.

Junto al punto de vista y funciones del showrunner, se encuentran, por lo tanto, los del equipo de guionistas que están a su cargo. Y también los propios deseos de uno y otros.

La mejor analogía sería la de un delineante encargado de diseñar un pequeño elemento –un aplique, pongamos- de una gran catedral proyectada por un arquitecto. Es posible que encuentre maneras satisfactorias de expresarse, puede incluso que consiga reconocimiento profesional por parte de los entendidos, pero, en última instancia, de lo que se trata es de iluminar la obra del Creador. Eso concede al

showrunner, el cual evidentemente conoce su propia visión mejor que nadie, inmensos poderes de rechazo y aceptación. (Martin, 2014: 104-105).

Como consecuencia de ello, la autoría de las ficciones televisivas no puede adjudicarse en exclusiva al showrunner, pero el mismo ejerce sobre la obra su control creativo. Matthew Weiner, que a la postre terminaría ejerciendo de showrunner de una de las obras capitales de la tercera edad de oro televisiva, *Mad Men*, afirmaba, sobre su trabajo de guionista en la *The Sopranos*, de David Chase que “trabajaba para David, en el cerebro de David, con los personajes de David, tratando de complacer a David, y no gestionando una franquicia de Matt Weiner de la serie de *Los Soprano*” (Martin, 2014: 104). De ahí que el hecho de abordar las ficciones que son objeto de análisis como partes del universo creativo de David Simon sea pertinente, y que dicho hecho no contravenga la defensa de que esas obras son el producto de un trabajo colaborativo, bajo la dirección de Simon y sus co-autores.

Precisamente en este, hecho, la co-autoría, nos encontramos con un rasgo poco común en los grandes autores televisivos de la tercera edad de oro. Los grandes autores que analiza Martin en su obra: los ya citados David Chase y Matthew Weiner, Shawn Ryan (*The Shield*), David Milch (*Deadwood*), Alan Ball (*Six Feet Under*) o Vince Gilligan (*Breaking Bad*), crearon sus obras y ejercieron de showrunners de las mismas en solitario. En cambio, las cinco obras de Simon (las cuatro analizadas en el presente trabajo y la bélica *Generation Kill*), cuentan con un co-autor, una persona en la que David Simon se apoya para llevar a cabo el control creativo de la ficción. En *The Corner* esa persona es David Mills; en *The Wire* y *Generation Kill*, Ed Burns; en *Treme*, Eric Overmeyer; y en *Show me a hero*, William Zorzi. Dicha forma de creación tendrá continuidad en su próxima obra, *The Deuce*, sobre la industria del porno en la New York City de los años 70, puesto que un colaborador habitual de Simon, George Pelecanos, que ha escrito numerosos capítulos de *The Wire* y *Treme*, figura como co-escritor de los episodios que conformarán la primera temporada.

A través de los conceptos de autor y showrunner, nos hemos ido aproximando a la figura de David Simon y a la génesis de su universo creativo y discursivo. Martin (2014: 154) lo presenta a través de una frase definitoria, tanto de su vida como de su obra, “la vocación de Simon había sido siempre el periodismo.” David Simon nació en 1960, fue “otro chico de los suburbios de la generación del baby boom, si bien uno de los últimos” (Martin, 2014: 154). Dicho suburbio estaba situado en Silver Spring, Maryland. Sus padres eran judíos de clase media-alta, estaban suscritos a tres periódicos, eran ávidos lectores y las discusiones políticas y filosóficas eran una constante en la casa. Así, David Simon terminaría siendo uno de los principales analistas de una realidad antagónica a su propio origen. Frente a los ghettos habitados por afroamericanos, deteriorados y abandonados, él se crio en una casa de un suburbio típicamente estadounidense. Ante la exclusión social y la pobreza, Simon creció en el seno de una familia con recursos económicos. Lejos de la falta de formación y de los problemas del sistema educativo en el ghetto, Simon se desarrolló como persona en un ambiente intelectual.

Su padre era un director de relaciones públicas y David era el pequeño de tres hermanos, lo cual provocó que tuviera que sobrevivir en el campo de batalla dialéctico que era su casa, desde muy pequeño. En palabras del propio, Simon, rápido comprendió lo que era un movimiento dialéctico y discursivo débil: “las falacias de la lógica eran débiles. Los

ataques ad hominem eran débiles, aunque, si eran divertidos podías introducir alguno. Sin embargo, en líneas generales, valoraban lo bien que pudieses defender un argumento creíble. (Martin, 2014: 154-155). Se crió, por lo tanto, en un ambiente familiar en el que el discurso, la posibilidad de hablar, retomando a Hannah Arendt, eran un derecho básico. No sólo un derecho, una obligación si quería sobrevivir y tener su propio espacio dentro de las dinámicas de poder y comunicación familiares.

El gusto por la polémica y la fe en la discusión como proceso creativo seguiría formando parte del carácter de Simon tan intrínsecamente que manifestó una perplejidad genuina cuando la gente interpretó sus últimas batallas como algo personal. Según él, se trataba simplemente de la forma en que interactuaban las personas serias e inteligentes. (Martin, 2014: 155).

La comunicación y el conflicto, serían, por lo tanto, básicos en su forma de entender el mundo y de interrelacionarse con él, desde su infancia. Cuando llegó a la Maryland University, Simon centró su atención en el periódico de la universidad, el diario *Diamondback*, convirtiéndose en editor del mismo a los 19 años. Cuando abandonó este puesto, pasó a trabajar como corresponsal para el *The Baltimore Sun*, el principal periódico de Baltimore y, por lo tanto, del estado de Maryland. Martin (2014) relata una historia que cubrió Simon durante aquella etapa y que ilustra a la perfección cómo es el Simon ciudadano y el Simon escritor. El joven periodista destapó un escándalo acaecido en la UMD y que había sido invisibilizado. Uno de los jugadores del equipo de la universidad, había sido expulsado de un torneo por motivos disciplinarios. Indagando en el entramado jurisdiccional estudiantil y en el administrativo, Simon descubrió que el jugador había sido acusado de conducta sexual inapropiada por una estudiante. El entrenador del equipo acudió al dormitorio de la presunta víctima para recriminarle su denuncia, llegando a amenazarla con arruinar su reputación en el campus. La escena fue observada por el jefe de sala jurisdiccional, si bien el entrenador siguió negando haber intimidado a la estudiante. La historia se convirtió en un escándalo ampliamente cubierto en el *Sun* y que llegó a saltar a la prensa nacional. Simon creyó, que al destaparlo, provocaría el despido del entrenador. Sin embargo, tras investigar el caso durante un año, la institución no sólo no lo despidió, sino que le renovó el contrato, aumentándole el sueldo. “Aquella fue la última vez que creí que el periodismo podía cambiar algo” declaró (Martin, 2014: 157). Sin embargo, Simon no dejó de intentar cambiar el sistema a través de su escritura, primero como reportero en el *Sun*, luego como escritor de obras de no ficción y finalmente como creador audiovisual. Precisamente, en palabras de Rafael Álvarez, que fue compañero suyo en el *Sun* y posteriormente guionista en *The Wire*, “una de las mejores habilidades de David es que se cabrea a la vez como ciudadano y como periodista (...) es honrado a la hora de buscar la verdad y consigue influir en la gente.” (Martin, 2014: 159).

Cuando Simon llegó al *Sun*, se juntó con un grupo de jóvenes periodistas que terminarían siendo, no sólo sus amigos, sino también sus colaboradores en su futuro como autor audiovisual. Entre ellos se encontraban Álvarez, al que acabamos de mentar y William Zorzi. Este último acabaría interpretando a una versión ficcionada de sí mismo en *The Wire*, escribiendo dos capítulos de dicha serie y siendo co-autor de la última obra de Simon emitida hasta el momento, el drama sociopolítico *Show me a hero*. Todos ellos trabajaban mucho y bebían más. De la redacción al bar y vuelta a la redacción. Simon se especializó en cubrir las informaciones policiales: operaciones contra el tráfico de drogas, asesinatos, el funcionamiento de la policía de Baltimore...

En 1988, Simon comenzó una excedencia del *Sun* para dedicarse, durante todo un año, seis o siete días a la semana, a acompañar a detectives de la unidad de homicidios de la policía de Baltimore. El resultado de ese trabajo fue *Homicide: A year on the killing streets*, su primera obra de no ficción. “Llegó a adquirir una visión más global de los entresijos de la división que la de muchos de los propios detectives, y podía responder a preguntas como quién se estaba encargando de un caso en un momento dado.” (Martin, 2014: 161). Simon había observado y analizado las dinámicas de poder y los conflictos y problemas de Baltimore desde un actor que ejerce el poder como es el principal periódico de la ciudad. Ahora había proseguido su estudio urbano simulando formar parte de otro actor fundamental de la vida urbana, la policía. El siguiente paso lógico era el de sumergirse en el mundo de la droga desde la perspectiva de los que viven de ella. No tenía que acompañar a la policía a las esquinas, tenía que estar en las esquinas.

“David empezó a interesarse menos en los policías y más en los ladrones”, dijo Álvarez. “Empezó a identificarse con lo que en *The Wire* se denominarían víctimas del capitalismo. Su argumento era que el axioma del capitalismo lleva incorporado un determinado porcentaje de la población que es innecesario. Y que, a medida que nos adentramos más en la América postindustrial, ese porcentaje aumenta.” (Martin, 2014: 171).

Teniendo en cuenta, que sumergirse en la estructura de una organización criminal era una labor imposible, el siguiente punto de vista a adoptar por Simon tenía que ser el de las personas que pueblan las esquinas, los pequeños traficantes y los consumidores, los actores invisibilizados por los discursos mediáticos y políticos, las personas excluidas socialmente en el estadio actual del capitalismo postindustrial y global.

Junto a Ed Burns, Simon escribió *The Corner: A Year in the Life of an Inner-City Neighborhood*. Su segunda obra de no ficción y que esta vez se aproximaba a los problemas urbanos de Baltimore desde la reconstrucción del mundo de la vida en el ghetto. En palabras de Martin (2014: 173) “el libro es tan absorbente como su predecesor, pero mucho más político.” Simon justifica esa politización de su obra, o más bien la explicitud de dicha dimensión política, por la necesidad de “contestar a las preguntas de si deberíamos combatir la droga o no y quién es cómplice en la creación de ese mundo, hay que recurrir a la moderna historia de Estados Unidos. De lo contrario, ver esas vidas destrozadas no es más que porno.” (Martin, 2014: 173).

Si en *Homicide* analizaba el funcionamiento de la war on drugs, en *The Corner* elabora una crítica radical a la misma. La oposición a la lucha contra el narcotráfico será un tema capital en toda su obra. De esta forma, *The Corner* funcionaba como una declaración de intenciones del tándem Simon-Burns, no pretendía limitarse a representar y analizar la ciudad norteamericana, y por ende la ciudad global, querían transformarla.

Cuando se publicó *The Corner*, en 1993, Simon ya se encontraba a medio camino entre el periodismo y la industria televisiva. El cineasta Barry Levinson había leído *Homicide* y había conseguido venderle la obra a NBC, para que produjeran una serie policial a partir de la misma. El cargo de showrunner recayó en Tom Fontana, que a la postre acabaría creando *Oz*, una de las primeras grandes obras de HBO, como señalamos con anterioridad. Simon, al igual que otros detectives que aparecían en la obra, fue contratado como asesor. Y posteriormente ejercería como guionista, debutando así, como

escritor, en el medio audiovisual y abriendo la puerta a lo que, posteriormente, sería su estudio audiovisual sobre la ciudad.

5.4.6. Los co-autores

5.4.6.1. David Mills

De todos los colaboradores habituales de Simon, David Mills fue el primero al que conoció. Ambos estudiaron en la University of Maryland y trabajaron en el periódico de la misma. En palabras de Mills, Simon “siempre tenía algo inteligente que decir o una gran historia que contar. Siempre estaba metido en alguna jodida aventura, haciendo ochos con el quad y cosas así (...). Y con aquella edad, ya tenía el tono de un escritor experimentado. Creaba ríos de palabras ingeniosamente irreverentes.” (Martin, 2014: 156).

Cuando Simon decidió aceptar la oferta de escribir un capítulo de la primera temporada de la adaptación televisiva de *Homicide*, contó con Mills para escribir el capítulo juntos. Si Burns fue su primer co-escritor, al desarrollar de forma conjunta *The Corner*, Simon eligió expresamente a Mills para estrenarse como escritor audiovisual. El resultado de dicha colaboración fue Bop Gun, un episodio que finalmente terminaría siendo emitido en la segunda entrega de la serie, al ser considerado demasiado duro por la cadena. En el mismo participaría como guest star Robin Williams, lo cual unido a los recelos de la cadena y las dinámicas de reescritura habituales provocó que del guion entregado originalmente por Simon y Mills, sólo el 50% llegara a emitirse (Martin, 2014: 174-175). Para Simon esto supuso una gran decepción, “para un periodista acostumbrado a la plena autoría de su obra, la reescritura de Bop Gun era una especie de fracaso. Simon regresó al periodismo.” (Martin, 2014: 175). Sin embargo, para Mills fue todo un éxito y continuó su carrera como guionista televisivo al lado de David Milch en *NYPD Blue*. A lo largo de la década escribiría también en otro de los dramas de network más relevantes, *ER*.

Ante el rechazo de HBO de que dos hombres blancos como Simon y Burns, estuvieran al frente de la adaptación televisiva de su obra de no ficción, *The Corner*, David Simon volvió a contar con su viejo amigo, David Mills “el cual era afroamericano, pero de piel tan pálida que a menudo disfrutaba descubriendo cómo la gente dejaba caer comentarios racistas en su presencia.” (Martin, 2014: 178). Tras co-escribir la primera obra audiovisual en la que David Simon tenía el control creativo, Mills seguiría colaborando con su amigo en *The Wire* y, sobre todo, en *Treme*, donde ejercería de co-productor ejecutivo y co-guionista de tres episodios de la primera temporada. Mills falleció, precisamente, en New Orleans, durante la producción de la ficción.

5.4.6.2. Ed Burns

David Simon y Ed Burns se conocieron en 1985, cuando el primero era reportero en el *Baltimore Sun* y el segundo un detective de homicidios de la policía de Baltimore. Simon relató, años después, cómo fue la primera vez que vio a Burns: “al entrar, vi a Ed sentado a una mesa, con una pequeña pila de libros delante; entre ellos, *El mago*, de John Fowles, *El*

velo, de Bob Woodward, y una colección de ensayos de Hannah Arendt.” (Simon, 2014: 24). Y acto seguido le preguntó: “usted no es un poli de verdad, ¿a que no?”. Esta reconstrucción de la escena, que lleva a cabo Simon, describe a la perfección a Burns como un hombre intelectualmente comprometido con la realidad con la que tenía que lidiar día tras día en su trabajo.

Siete años después de aquel primer encuentro y cuando Burns, tras pelearse con todos sus superiores dentro del departamento, se disponía a iniciar su carrera como docente, Simon le propuso escribir juntos una obra de no ficción sobre la vida en las esquinas. “Podríamos aventurarnos juntos en uno de los innumerables callejones del narcotráfico, conocer a gente y escribir un libro sobre el mundillo de la droga que estaba consumiendo lentamente a nuestra sociedad” (Simon, 2014: 25). El resultado de aquella investigación fue *The Corner*, que a la postre sería la primera obra que Simon crearía para HBO, con Burns entre bastidores, preparando el siguiente proyecto que deseaban poner en marcha: *The Wire*, una obra que amplificara el discurso de *The Corner*, extendiendo la visión crítica de los autores por todo el tejido urbano.

Si hay un co-autor en el universo creativo de Simon, capaz de medirse con éste por el control creativo de la obra y de los discursos que articulan la misma, ese es Burns. Su impronta en la creación de *The Wire* está, prácticamente, al nivel de la de David Simon:

En la sala de guionistas (...) casi no había diferencia entre ambos. Los puntos fuertes de Simon eran a la vez globales –elaborar el programa cada temporada– y específicos; revisando cada guion después de las aportaciones del resto de guionistas. Burns, por su parte, se destapó como una prodigiosa y, en ocasiones agotadora, fuente de ideas, un auténtico motor individual de argumentos. (Martin, 2014: 195).

El status quo imperante entre ambos se debía al respeto mutuo y al profundo conocimiento que ambos tenían de su ciudad, Baltimore. Pero Burns, además, era la persona encargada de cuestionar las decisiones de Simon. Eric Overmyer, que trabajó en *The Wire* y posteriormente co-creó con Simon, *Treme*, describió sus enfrentamientos de la siguiente manera:

No creo que llegaran nunca a insultarse, pero las cosas se podían poner tensas. Sin duda, el texto subyacente era: creo que eres ridículo y ésa es la peor idea que he oído en mi vida (...). David es bastante rojo, pero creo que Ed está aún más a la izquierda. Eran como los bolcheviques contra los mencheviques.” (Martin, 2014: 195).

Inicialmente, Burns se mostró escéptico con la expansión espacial, narrativa y discursiva emprendida en la segunda temporada, centrada principalmente en el puerto, así como con la forma de Simon de concebir el conflicto político. Según Martin (2014: 262), Burns llegó a decir que “se podía haber hecho de muchas maneras sin tener que llegar hasta el alcalde. Ocupa un espacio impresionante. Y tendemos a emperrarnos en si O’Malley hizo algo o no.”

De todas las temporadas de *The Wire*, la que tiene una mayor impronta de Burns es la cuarta, centrada en el sistema educativo. Suya fue la idea de abordarlo y él era el guionista que conocía las entrañas del sistema, gracias a su experiencia como profesor en los 90. En

cambio, durante la quinta temporada desapareció de la sala de guionistas, inmerso ya, en la preparación de *Generation Kill*, la última serie que harían él y Simon juntos. “A lo largo de la exitosa cuarta temporada, Simon había estado presente para ayudar a Burns a plasmar sus ideas y frenar sus siempre descontrolados impulsos.” (Martin, 2014: 279), sin embargo, durante el transcurso de la quinta, Burns no estuvo ejerciendo de contrapeso a la visión personalmente crítica de Simon sobre las empresas mediáticas en general y sobre el *Sun* en particular. De hecho, Martin sostiene que Burns nunca llegó a ver dicha temporada.

Tras *Generation Kill*, Burns y su mujer se mudaron de Baltimore al medio rural de West Virginia. Burns no acompañó a Simon en su siguiente obra, *Treme*, sobre la New Orleans post-Katrina. “Después de una década juntos, los hombres necesitaban descansar un tiempo el uno del otro.” (Martin, 2014: 373).

5.4.6.3. Eric Overmyer

Overmyer comenzó su carrera como guionista televisivo en *St. Elsewhere*, el drama médico que la MTM había producido para NBC en los años 80. Tras *Hill Street Blues*, *St. Elsewhere* fue la principal obra que produjo la MTM durante aquella época, la segunda edad de oro de la televisión. En dicha serie había trabajado también Tom Fontana, la persona encargada, como ya señalamos con anterioridad, de tener el control creativo de la adaptación televisiva de *Homicide*. Eric Overmyer recalaría en la misma, tras haber estado trabajando en New York City, entre el final de *St. Elsewhere* y su llegada a la sala de guionistas de *Homicide*. De esta forma entró Overmyer al universo creativo y discursivo de Simon.

La elección de Overmyer como co-autor de *Treme* resulta, a priori, extraña dentro del modo de proceder de David Simon, puesto que a diferencia de Mills, Burns y Zorzi, él no es un baltimoriano. Overmyer nació en 1951 en Boulder, Colorado, un estado que no sólo está alejado del Rust Belt, sino que además ha visto fortalecida su economía en la sociedad postindustrial, por la pujanza de Denver como ciudad global. Sin embargo, Simon conocía la valía del escritor, tanto por su trabajo en *Homicide*, como por haber escrito dos episodios de *The Wire*. Al alejar la narración de la Costa Este hacia el Sur, la elección de Overmyer ayuda a fortalecer la sensación de cambio de etapa dentro de su análisis de la ciudad estadounidense.

Tras cuatro temporadas, *Treme* llegó a su fin en HBO. Simon y Overmyer fueron nominados a un premio Emmy al mejor guion por el último episodio, además, recibieron otra nominación como productores a la mejor miniserie, categoría en la que compitió la última entrega, gracias a su corta duración. Con posterioridad, Overmyer escribió un episodio para el drama *The Affair* de Showtime y, sobre todo, creó su propia serie, de la que es showrunner, *Bosch*, un drama urbano centrado en un detective del departamento de homicidios de la policía de Los Angeles. La obra, aún en emisión, está producida por la multinacional Amazon y es una de sus grandes apuestas en cuanto a ficción audiovisual se refiere.

5.4.6.4. William Zorzi

Si Overmyer era un guionista profesional, curtido en los grandes dramas policiales de las networks, cuando Zorzi se incorporó a *The Wire*, carecía de toda experiencia como guionista. Sin embargo, al igual que Simon, era un experto en el espacio urbano y en las dinámicas de poder que lo vertebran. Zorzi era un antiguo compañero de David Simon en el *Baltimore Sun*, un periodista político. En diciembre de 2003, Simon invitó a Zorzi a una reunión en la que estaban los principales artífices de *The Wire*: él, Burns, el productor ejecutivo Colesberry y el escritor George Pelecanos. “Zorzi estaba trabajando en un proyecto literario que él y Simon esperaban lanzar en la vecina Yonkers.” (Martin 2014: 257). Diez años antes de que pudieran escribir y producir en HBO *Show me a hero*.

Simon invitó a Zorzi a aquella reunión, en la que se decidían los temas a tratar en el futuro, así como los problemas y conflictos que se iban a evidenciar a través de los mismos, con el fin de apuntalar su apuesta por reconstruir y escrutar el sistema político de Baltimore.

Posteriormente, en un juego metarreferencial, fichó, además, a su amigo Zorzi como actor. El periodista real William Zorzi interpreta así, al periodista ficcional William Zorzi a lo largo de la quinta temporada de *The Wire*. Simon no sólo le estaba dando trabajo a un amigo, estaba también lanzando un mensaje a su anterior medio: cuando criticaba el funcionamiento del *Baltimore Sun* en la ficción estaba realizando una crítica a la deriva del *Sun* en el mundo real.

Tras finalizar *Treme*, el universo creativo del ex – periodista regresó desde el Sur hasta la Costa Este, ésta vez a Yonkers, otra ciudad secundaria dentro de la megalópolis BosWash, Simon y Zorzi podían, por fin, cumplir su deseo de analizar el funcionamiento de la ciudad. Juntos adaptaron la obra de no ficción de la periodista Lisa Belkin, *Show me a hero: a tale of murder, suicide, race and redemption*. Zorzi le aportó a Simon y al proyecto, la presencia de un escritor de confianza, tras todos los años que trabajaron juntos, que conocía los temas a tratar, por las coincidencias socioeconómicas entre Baltimore y Yonkers, y que garantizaba un acercamiento realista y analítico a la obra de partida. Pero sobre todo, lo que aportaba, sobre el papel, Zorzi a *Show me a hero* era su experiencia en analizar, escrutar y cuestionar las estructuras políticas locales, tras haberse dedicado a ello en el *Sun* durante dos décadas y la posibilidad de cuestionar, desde la confianza, las decisiones de Simon. El resultado de la colaboración fue *Show me a hero*, una miniserie de cinco episodios, que ambos crearon, escribieron y produjeron.

5.4.6.5. George Pelecanos

La decisión de incluir a Pelecanos como co-autor en la presente tesis doctoral, responde a la relevancia que fue adquiriendo dentro del universo creativo y discursivo de David Simon. Antes de llegar al mismo, Pelecanos era un novelista washintoniano, de hecho, Simon y él crecieron en el mismo barrio suburbial de la capital del país. Su pareja, la escritora Laura Lippman, le había recomendado a Simon encarecidamente que leyera la obra de George Pelecanos, al igual que media docena de otros escritores, que comparaban “su voz y su material con la de *The Corner*” (Simon, 2014). Cuando Simon leyó *The Sweet*

Forever y vio “que Pelecanos había estado escarbando en un Washington completamente distinto” fue consciente de por qué debía atraerlo a la sala de guionistas de *The Wire*.

Pelecanos escribió un capítulo de la primera temporada, el penúltimo, en el que Bodie y Poo, dos corner boys, asesinan a Wallace, un compañero de esquina, uno de los momentos más duros de la serie. Tras el éxito de aquella experiencia, Simon consiguió que Pelecanos se involucrara aún más en la creación de la obra: “George, que amaba –y sigue amando– enormemente el cine y era incapaz de resistirse a una historia bien contada, no sólo firmó sino que se puso manos a la obra para enrolar a otros novelistas que hacía un trabajo parecido al suyo.” (Simon, 2014: 38). Esos novelistas fueron otros dos maestros de la novela negra urbana contemporánea, Dennis Lehane (*Mystic River*, *Gone Baby Gone*, *Shutter Island*, todas ellas adaptadas al cine) y Richard Price (*Clockers*). Así, Pelecanos no sólo se comprometería con la obra, sino que además involucraría en la gestación de la misma a otros grandes escritores.

La relevancia de Pelecanos como escritor y productor se hizo notar, sobre todo, en la segunda y en la tercera temporada de *The Wire* y, posteriormente, en la construcción de *Treme*. Mientras que su huella en la quinta temporada de la obra maestra de Simon fue mínima por voluntad propia. Según Martin (2014: 278-279) el propio Pelecanos dijo “estoy bastante seguro de que todos pensábamos que no teníamos vela en aquel entierro”, refiriéndose “a los argumentos planteados en la sala de guionistas” durante el tomo final de *The Wire*. Así, Pelecanos visibiliza una característica básica de los compañeros de escritura de Simon: la capacidad de llevarle la contraria y poner en duda sus propuestas. La asociación entre ambos es un elemento fundamental en el universo creativo en expansión del autor.

5.4.7. Las obras objeto de estudio: ficciones televisivas realistas

Tras su experiencia como periodista y novelista de no ficción, David Simon llegó a la conclusión de que “para conseguir que una novela aparezca en la lista de best sellers del New York Times, tienes que vender cien mil ejemplares. Una serie de la HBO con una audiencia discreta atrae a tres o cuatro millones de espectadores cada semana. Diez veces más.” (Martin, 2014: 183). La ficción televisiva realista le ofrecía la oportunidad de elevar su discurso y su crítica social, política y económica al ámbito nacional, primero, e internacional, después, con la circulación de los relatos televisivos a través del mundo. “Por mucho que Simon estuviese entregado al romanticismo y al arte del periodismo y, lo que es más importante, a la no ficción, incluso él tenía que reconocer que las películas y series de televisión de ficción eran el principal medio de comunicación de su época.” (Martin, 2014).

Además, el hecho de escribir obras de ficción, por muy asentadas que estén en hechos reales, a menudo en relatos periodísticos, permite que se tomen él y sus guionistas “unas libertades que el periodismo no puede ni debe tomarse.” (Simon, 2014: 43). Para Martin (2014), ello provocó que sus obras fueran más allá del periodismo. Para Simon, este hecho le ha permitido explorar y analizar problemas urbanos con una mayor profundidad y ambición que la que el relato de no ficción le permite, por su dependencia de la realidad, de la veracidad y constatación de los hechos.

Algunos de los acontecimientos descritos en las sesenta horas que dura *The Wire* ocurrieron realmente, y otros... sólo se rumorea que ocurrieron. Muchos de los acontecimientos descritos no han ocurrido, pero tal vez la única matización a hacer es que todos ellos podrían haber ocurrido, y no sólo en Baltimore, sino también en cualquiera otra gran ciudad de EE.UU, que se tenga que enfrentar a la misma clase de problemas. (Simon, 2014: 43).

Los elementos que convierten a la obra de Simon en hiperrealista han sido sistematizados por Pedro García García (2011: 157-159) en su análisis de la construcción de la imagen de Baltimore que hace *The Wire*, pero son válidos para las cuatro obras urbanas de Simon. En primer lugar, nos encontraríamos con el hecho de que las series están rodadas en las localizaciones reales de las ciudades que desconstruyen. Las calles, esquinas y demás espacios públicos de estas urbes no son meramente representados, sino que son aprensados audiovisualmente. En segundo lugar, García García apunta hacia el reparto de las obras. Los actores son, en su mayoría, desconocidos, con honrosas excepciones en los casos de *Treme* (John Goodman y la ganadora del Oscar, Melissa Leo) y *Show me a hero* (Oscar Isaac y Winona Ryder). Pero aún resulta más interesante el hecho de que algunos de los actores secundarios de las obras, son actores no profesionales, personas que habitan las ciudades que son objeto de análisis y que en algunas ocasiones interpretan a una versión ficcional de sí mismos, como son los casos del periodista del *Baltimore Sun*, William Zorzi (*The Wire*) o del ex – presidente del Consejo Municipal de New Orleans, Oliver Thomas (*Treme*). García hace hincapié en la participación en el rodaje de *The Wire* de Little Melvin Williams, uno de los grandes traficantes de droga de Baltimore en las décadas de los 70 y 80 y de Snoop Pearson, que, como su alter ego ficticio, se dedicó de joven al tráfico de drogas y fue sentenciada por homicidio. “Ambos personajes desempeñan dos funciones principales en *The Wire*: son indicadores del carácter hiperrealista de la serie y simbolizan ese cambio posible aunque remoto que Simon sugiere en las dos últimas temporadas de la serie.” (García García, 2011: 158).

En tercer lugar, las obras de Simon aluden a cifras y acontecimientos reales acaecidos en las ciudades que reconstruyen, eso le da una pátina de realismo al relato. A pesar de que la ficción permita moldear los sucesos reales, Simon defiende, encarecidamente, mantenerse lo más apegado posible a la realidad que está analizando y criticando en sus obras, puesto que sólo así pueden denunciarse los problemas urbanos e intentar fomentar transformaciones en el funcionamiento de las ciudades. En cuarto lugar, García García (2011: 159) argumenta que existe en *The Wire*, y por extensión en el resto de obras, “una ausencia de recursos estilísticos propios de la ficción televisiva que la alejan del resto de ficciones seriadas.”. Entre los ejemplos que cita están la ausencia de clímax, la aleatoriedad aparente de los inicios y finales de los episodios, como si fueran pequeños fragmentos de la vida urbana, o reservar el empleo de clausuras narrativas para los finales de temporada.

5.4.7.1. *The Corner*

En el año 1997, el periodista del *Baltimore Sun*, David Simon publicó, como señalamos con anterioridad, su segundo libro de no ficción, *The Corner: A Year in the Life of an Inner-City Neighborhood*. Simon construyó dicha obra a partir de las experiencias

que recogió, en sus propias palabras, durante “el año que pasé viviendo en el barrio de drogadictos situado en la zona oeste de Baltimore, siguiendo a una extensa familia de camellos.” (Simon, 2014). Tras ver como NBC adaptaba su primera obra, *Homicide: Life on the Street*, donde Simon ejerció de productor y guionista, pero sobre la que carecía del control creativo, el autor conseguiría que la cadena HBO le permitiera adaptar su segundo libro, en una miniserie homónima de seis episodios, en vez de en una serie más ambiciosa, que abordara Baltimore en su totalidad, como pretendían Simon y el co-autor del libro, Ed Burns, ex-detective y ex-profesor en la ciudad.

Antes de abanderar la tercera edad de oro de la televisión con sus ficciones rompedoras y arriesgadas, HBO era conocida entre el público estadounidense por emitir los grandes combates de boxeo, un deporte con gran tradición y seguimiento en Estados Unidos, sobre todo entre la población afroamericana. “Con *The Corner*, que retrataba una parte muy complicada y desagradable de la vida afroamericana, a la cadena le preocupaba perder audiencia, especialmente porque los creadores de la serie eran dos guionistas absolutamente blancos.” (Martin, 2014: 177). Así las cosas, HBO solicitó a Simon la inclusión de un guionista afroamericano y que Burns fuera relegado a un segundo plano. El guionista seleccionado finalmente fue David Mills, con el que Simon había trabajado durante su etapa de guionista en *Homicide*, como señalamos con anterioridad.

Una vez incorporado Mills al equipo de guionistas, HBO contrató a Charles Dutton, también afroamericano, para dirigir los seis episodios de la miniserie. Dutton, como afirma su álter ego en el prólogo de *The Corner*, era natural de Baltimore. Pero además dos de sus hermanos eran drogadictos y él mismo había estado en la cárcel en su juventud, condenado por homicidio y posesión de armas (Martin, 2014: 179). Así, al frente del equipo artístico de *The Corner* se situaban Simon y Burns, autores de la obra original y bregados en la vida de las personas que habitan los ghettos, a pesar de su condición de ciudadanos blancos de clase media; David Mills, afroamericano y experimentado guionista; y Charles Dutton, un director afroamericano cuya biografía tenía mucho en común con la de los personajes de la obra. Además, Dutton era muy crítico con la exclusión de los afroamericanos en Hollywood, especialmente cuando los relatos producidos se focalizaban en la vida de la población afroamericana, como era el caso de *The Corner*. Como consecuencia de ello, las relaciones entre Dutton, director, y Simon, guionista y máximo responsable creativo, fueron difíciles. Hasta el punto de que “cuando el equipo directivo, mayoritariamente blanco, se presentó el primer día, Dutton les dio la espalda y se fue, negándose a saludarlos.” (Martin, 2014: 179).

La relación entre director y guionista fue tan complicada, que Simon decidió inhibirse durante el rodaje, evitando el contacto directo con Dutton. De tal forma, que era el productor Robert F. Colesberry, también blanco pero de personalidad agradable, el que mediaba entre ambos. Como consecuencia de ello, Simon no se inmiscuyó en el prólogo inicial, una brillante reflexión sobre las esquinas que el propio Dutton interpretó, estableciendo un juego metarreferencial entre su yo ficcional y su yo real, como veremos a la hora de abordar el análisis de la serie. Ni tampoco en la apariencia de falso documental que le da Dutton a la serie al inicio de la misma, a través de las entrevistas con los personajes. He aquí la principal influencia del director en la obra, además de una puesta en escena realista y sobria, a tono con los guiones escritos por Simon y Mills.

A pesar de los complejos equilibrios internos y de los miedos de HBO al poner en marcha un proyecto tan arriesgado y oscuro, *The Corner* obtuvo un gran éxito entre la crítica y terminaría ganando tres premios Emmy: mejor miniserie (para Simon, Mills, Colesberry y Nina Kostroff-Noble), mejor dirección en miniserie o telefilm (para Dutton) y mejor guion en miniserie o telefilm (para Simon y Mills). Estos dos premios Emmy siguen siendo los únicos que ha cosechado David Simon a lo largo de su carrera. Años después, Simon resumió, a la perfección, qué suponía, en esencia, esta miniserie, dentro de su obra:

The Corner era la diáspora de la drogadicción reducida a un microcosmos: una familia rota que se debatía en medio del diluvio de West Baltimore. Los guiones nos habían permitido comprobar la dimensión humana de la tragedia; pero es que el fracaso de la política sólo podía insinuarse con algo muy íntimo. (Simon, 2014: 28)

5.4.7.2. *The Wire*

The Wire is a drama that offers multiple meanings and arguments. It will be, in the strictest sense, a police procedural set in the drug culture of an American rust-belt city, a cops-and-players story that existis within the same vernacular as other televisión fare.

But as with the best HBO series, *The Wire* will be far more than a cop show, and to the extent that it breaks new ground, it will do so because of larger, universal themes that have more to do with the human condition, the nature of the American city and, indeed, the national culture. (...). So, too, should *The Wire* be judged not merely as a descendant of *Homicide* or *NYPD Blue*, but as a vehicle for making statements about the American city and even the American experiment. (Simon, 2000).

Así comienza la biblia de *The Wire*, que David Simon le entregó a HBO el 6 de septiembre del año 2000. En estos dos breves párrafos, Simon deja entrever ya algunas de las claves de su obra capital, así como alguno de sus objetivos como autor y ciertas evasiones tácticas. Empezando por éstas últimas, Simon presenta *The Wire* como un procedimental policial, que girará en torno a las dinámicas de poder que se establecen entre las fuerzas policiales y los traficantes de droga. En realidad, Simon y Burns habían planificado, desde el rodaje de *The Corner*, una ficción panorámica sobre la ciudad de mayor ambición temática y discursiva. Si bien la primera temporada de *The Wire*, como veremos a lo largo del análisis de la misma, sí cumplía con esta premisa narrativa básica, en la segunda entrega Simon y Burns ya expandieron el relato hacia el puerto, el contrabando internacional y el ocaso de los sindicatos.

Cuando David Simon le presentó a la cadena de televisión HBO, la idea de adaptar su relato de no ficción *The Corner* en una serie de televisión, estaba concibiendo una serie que hiciera un retrato global y desde múltiples perspectivas de Baltimore en la era post-industrial. Sin embargo, HBO optó por una adaptación fiel de la obra, limitando el relato a lo que Simon y su co-escritor, Ed Burns, retrataron en el libro: la vida de un grupo de adictos a la heroína en un ghetto. Sin embargo, cuando HBO solicitó que Burns adquiriera un rol menos relevante en la producción de *The Corner*, Simon le encargó que siguiera trabajando en ese proyecto más ambicioso, tomando notas durante el rodaje de la miniserie. “Le dije a Ed: “Todo lo que no podamos usar en *The Corner*. De ahí

partiremos”. Con aquella forma inversa de capitalismo que es el tráfico de drogas. Y la incapacidad de atajarlo con medidas policiales. Y a partir de ahí empezaremos a construir una ciudad.” (Martin, 2014: 178).

Tras el éxito de crítica y premios cosechado por *The Corner*, Simon volvió a HBO para abordar, ahora sí, ese proyecto ambicioso que había comenzado a diseñar junto a Ed Burns: una ficción que abordara los problemas de la ciudad post-industrial con la mayor amplitud de miras posible. Sin embargo, para convencer a la cadena, Simon enfocó la serie como una deconstrucción de los procedimentales que copaban las parrillas de las cadenas de televisión generalista, un antipolicíaco, donde “en vez del habitual producto televisivo <tipos buenos persiguiendo a tipos malos>, se cuestionara la validez de tales etiquetas y se preguntara si tales nociones, claramente morales, servían realmente de algo.” (Simon, 2014: 55). HBO daba así, el visto bueno a una serie que invertía el formato policíaco, para abordar la lucha contra la droga, tanto desde la perspectiva de la policía, como desde la de los grupos que trafican y, como en *The Corner*, también desde la de los consumidores. Entrevistado por el novelista y guionista Nick Hornby (*High Fidelity*), David Simon reconoce cómo, desde su misma gestación, esa serie de policías y traficantes estaba construyéndose como un relato urbano más amplio:

La serie trataría sobre el capitalismo salvaje que va arrasándolo todo, sobre cómo el poder y el dinero se confabulaban en una ciudad americana postmoderna y, finalmente, sobre por qué los que vivimos en ciudades relativamente grandes no sabemos resolver nuestros propios problemas ni curar nuestras propias heridas. En aquella fase de gestación, Ed Burns y yo –junto con el ya fallecido Bob Colesberry, consumado cineasta que hizo las labores de productor y director y creó el patrón visual para *The Wire*– concebimos una serie que, temporada tras temporada, metiera el bisturí a un sector concreto de la ciudad americana, de manera que, hacia el final de la producción, este Baltimore simulado representara a toda la Norteamérica urbanita por haber sacado a relucir, y abordado de lleno, los problemas básicos de la vida urbana. (Simon, 2014: 55-56).

Los efectos del capitalismo globalizado en las ciudades postindustriales, y las relaciones de poder y comunicación que articulan a las mismas, y los problemas que todo ello genera, pasarían a ser, de esta forma, el corazón de la obra audiovisual de Simon y sus guionistas y productores de confianza. Si *The Corner* había sido la semilla, *The Wire* estaba llamada a ser la concreción de todas las ideas y proposiciones de Simon sobre la ciudad actual. Si Walter Ruttmann había construido en la canónica *Berlin – Die Symphonie der Großstadt* (1927), un recorrido documental por el mundo de la vida de Berlín, Simon, Burns y Colesberry se proponían componer otra sinfonía urbana, en este caso de Baltimore, a través de los discursos y acciones de los actores que la pueblan.

Tras la primera temporada, cuyo caso central contaba con un cierre, aunque las ramificaciones del mismo facilitaban la continuación del relato, Simon acudió a HBO, de cara a preparar la segunda entrega y plantearles el plan diseñado por Burns, Colesberry y él mismo, que Simon resume como “la conveniencia de dar vida a una ciudad americana”. Algo que ya habían comenzado a hacer en *The Corner* (y en cierta forma en *Homicide*) y que continúa siendo el motor de su universo audiovisual, como el presente trabajo pretende demostrar. De esta forma, *The Wire* se convertiría en el caleidoscopio de la vida urbana que Simon y Burns habían imaginado cuando HBO dio luz verde a una versión menos ambiciosa de *The Corner*. Si la primera temporada abordaba el narcotráfico y la guerra

contra el mismo; la segunda focalizaba su atención en los astilleros en un mundo post-industrializado; la tercera en la corrupción y las dinámicas de poder en el sistema político local; la cuarta en la crisis del sistema educativo; y la quinta en la crisis del sistema mediático.

Ambientamos *The Wire* en una ciudad real, con problemas reales. Una ciudad que está gobernada, vigilada y poblada por gente de carne y hueso que cada día se enfrenta a todo tipo de problemas. El sistema escolar que describimos es en efecto el sistema escolar en el que enseñó Ed Burns. La infraestructura política es justo ésa de la que Bill Zorzi estuvo informando durante dos décadas. El periódico en el que centramos parte del relato de la última temporada es en efecto el periódico en el que yo mismo estuve penando y aprendiendo muchas cosas de la ciudad. (Simon, 2014: 43).

Al intentar abordar la ciudad en su totalidad, estaba reivindicando su derecho a la misma como ciudadano y como autor. Por ello la presente tesis doctoral sostiene que su obra es un estudio urbano sobre la ciudad en la sociedad postindustrial, que aún se halla en expansión. El espacio urbano está en el centro de *The Wire*, pero también en el de resto de las obras de Simon.

5.4.7.3. *Treme*

En agosto de 2005, el Huracán Katrina entró por el Golfo de México hasta la ciudad de New Orleans. Tras el fallo del sistema de diques que debía proteger a la ciudad, la misma sufrió inundaciones en gran parte de su espacio urbano, lo cual provocó cientos de víctimas mortales y el colapso total de la urbe y de sus poderes públicos, quedando, por lo tanto, sumida en el caos y gran parte de la ciudadanía desperdigada por todo el país.

Tras terminar *The Wire* y escribir y producir *Generation Kill*, David Simon decidió que era el momento de que su estudio sobre la ciudad se expandiera, deconstruyendo una urbe diferente a Baltimore y cuyo espacio urbano, así como las relaciones de poder, económicas y comunicativas existentes en el mismo, se habían visto fuertemente modificados en los últimos años a causa de la catástrofe provocada por el Katrina y la dejadez de funciones de los poderes públicos.

Treme, su carta de amor escrita conjuntamente con Eric Overmyer a la Nueva Orleans posterior al huracán Katrina, presentada con una riqueza de detalles propia de un documental al estilo de *The Wire* y con un enfoque profundamente romántico. Era, según él, una especie de réplica de *The Wire*, un canto a lo que el experimento urbano hace bien y por qué es necesario, en una ciudad que estuvo a punto de desaparecer. (Martin, 2014: 372).

Para poner en marcha esta obra, Simon contó con Eric Overmyer como co-creador y con guionistas de su confianza como David Mills o George Pelecanos. Viajó a New Orleans para empaparse de la cultura local y llevar a cabo un meticuloso proceso de documentación. “*Treme* estaba, si cabe, aún más obsesionada por la exactitud que *The Wire*” (Martin, 2014: 194), hasta el punto de que las oficinas donde se desarrollaba la serie estaban empapeladas con informaciones sobre todo lo que había sucedido en la ciudad tras

el paso del Katrina. El autor estaba especialmente preocupado por mantener el realismo de su obra, para poder así construir una crítica creíble a la concatenación de fallos administrativos y políticas públicas erradas que habían azotado a la ciudad.

5.4.7.4. *Show me a hero*

La última obra, creada por David Simon, que se ha emitido es *Show me a hero*, una miniserie co-escrita con su amigo y compañero William Zorzi, compuesta por seis episodios. Esta obra adapta a la ficción el libro *Show me a hero: a tale of murder, suicide, race and redemption*, escrito por la periodista Lisa Belkin.

La dirección, al igual que pasó en el caso de *The Corner*, corre a cargo de un único director, el cineasta Paul Haggis, el hombre detrás de *Crash*, un relato urbano interracial. Tanto la miniserie como el libro relatan un caso real acaecido en Yonkers, una ciudad del área metropolitana de New York City, a finales de los años 80, relacionado con la segregación racial en la construcción de la ciudad. Estamos, por lo tanto, ante una ficción cimentada sobre un acontecimiento histórico, que sirve para mostrarnos conflictos urbanos reales, que hoy más que nunca siguen latentes en las ciudades estadounidenses, pero también en las del resto del mundo globalizado, como la segregación, la existencia de ghettos, los desplazamientos urbanos, la incomunicación entre ciudadanos, pero también entre estos y los poderes públicos, el auge de la industria (ilegal) de la droga o la violencia.

Con *Show me a hero*, Simon y Zorzi viajaron al pasado para analizar, con precisión histórica, los efectos de las políticas neoliberales puestas en marcha durante la década de los 80, bajo la presidencia de Reagan en Estados Unidos, y el gobierno de Margaret Thatcher en Reino Unido. Además, presenta un tema de análisis que había sido obviado, o tocado tangencialmente, en las anteriores obras de Simon: el auge de la inmigración latina.



6. ANÁLISIS

6.1. *THE CORNER*

The Corner narra el día a día, durante un año, de una familia deshecha por la adicción a las drogas, que vive en West Baltimore, un barrio ocupado por el tráfico de estupefacientes y abandonado por los poderes públicos urbanos. El padre, Gary McCullough, acude a casa de su madre a dormir y a comer, consigue dinero a través, sobre todo, de la sustracción y posterior venta de materiales de construcción. Durante el día recorre las calles y esquinas del ghetto, usando la antigua casa familiar, ahora en claro estado de abandono, como espacio de consumo de drogas. La madre, Fran Boyd, vive con sus hermanos, también adictos, y sus dos hijos, en una casa de alquiler social. Al igual que su ex – pareja carece de trabajo y consigue dinero a través de pequeños trapicheos y hurtos. El hijo mayor, DeAndre, es un *corner boy*, un pequeño traficante de drogas, que pasa sus días en la esquina, junto a sus compañeros. El pequeño, DeRodd, vive ajeno a la realidad que lo circunda, pegado todo el día a la televisión. *The Corner* es la historia de una familia y de las personas de su entorno, con las que comparten su mundo de la vida, que intentan sobrevivir en un espacio urbano inhóspito y donde la única industria que sigue en pie es la de la droga.

6.1.1. Actores: estrategias, tácticas y discursos

A diferencia de *The Wire*, como veremos cuando afrontemos su análisis, en el caso de *The Corner* la práctica totalidad de personajes que pueblan el relato, habitan la ciudad desde la ausencia de poder, en los márgenes del sistema de poder urbano. De tal forma que *The Corner* construye una panorámica urbana donde los actores que tienen voz son los que, habitualmente, en el discurso mediático, tanto ficcional como real, carecen de la misma.

6.1.1.1. Charles S. Dutton

I'm Charles S. Dutton. Last summer, I came back here to Baltimore, Maryland, to film a story about life on the corner. I grew up and hung out on a corner just like this one not too far from here. A corner like thousands of others across the country. It's a place to go if you wanna be seen, and to a lot of folks it's the information center of the neighborhood. You wanna know who got the good drugs, you wanna know who got killed last night, why, and who did it, you come here. The contradiction of it is on one hand, the corner pulsates with life, the energy of human beings trying to make it to the next day. But also, it's a place of death, be it the slow death of addiction, or the suddenness of gunshots. Back when I was hanging out here, it was bad. But 30 years

ago, Maryland had only five major penal institutions. Today, there are 28 and more are being planned. Yet the corners haven't gone away. There are 100 open-air drug markets in Baltimore, thousands in America, whether the rest of the country wants to think about them or not. This film is a true story of men, women and children living in the midst of the drug trade. Their voices are too rarely heard. (Episodio 1).

Un hombre afroamericano de mediana edad habla a cámara en un plano-secuencia fijo. Se presenta como Charles S. Dutton, interpelando directamente al espectador y sitúa la acción en una esquina de Baltimore, la principal ciudad del estado de Maryland. Así comienza *The Corner*, la primera obra que David Simon escribió y produjo para el canal de televisión de cable premium HBO. Este monólogo, que sirve como prólogo del relato ficcional, condensa algunas de las principales características y macroproposiciones del discurso sobre la ciudad que David Simon y los demás autores de las series analizadas en el presente trabajo, han ido construyendo con el paso de los años.

Por ello mismo, resulta pertinente comenzar el análisis de los discursos sobre los que se construye la obra televisiva de David Simon sobre el espacio urbano, por el inicio de la misma, este prólogo en el que ya figuran las principales áreas de análisis de nuestro trabajo: las dinámicas de poder, con el tráfico de drogas como elemento fundamental; las relaciones comunicativas que se establecen entre los diferentes actores que habitan la ciudad y, por lo tanto, los relatos sobre la misma; la configuración del espacio urbano, así como la forma de habitarlo de las personas, lo cual está intensamente relacionado con el poder y la comunicación; y en último lugar, los problemas urbanos que afectan a la vida en la ciudad, desde las condiciones de vida de la población, hasta las altas tasas de encarcelamiento de ciudadanos afroamericanos, pasando por el ya mentado tráfico de drogas o la violencia. A continuación abordaremos estos aspectos a través del análisis de los actores y sus discursos, los conflictos que se generan entre dichos actores, los espacios urbanos presentes en el relato y los problemas urbanos detectados.

En un brillante juego metarreferencial, propio del audiovisual posmoderno (Carrión, 2011), el director, actor y productor Charles S. Dutton se interpreta a sí mismo, o más bien a una versión ficcionada de sí mismo en *The Corner*, al igual que con posterioridad harán, como hemos indicado anteriormente, Bill Zorzi (*The Wire*) o Oliver Thomas (*Treme*). Dutton, nacido en Baltimore al igual que su personaje en la obra, ejerce dentro del relato como director de un documental que está rodando en el ghetto, y, fuera del mismo, de director de los seis capítulos de la ficción. Con esta maniobra, *The Corner* logra dotar de mayor realismo a una obra que busca abordar la realidad desde la ficción. Además, que el narrador sea un hombre afroamericano que ha vivido en la ciudad y que ha observado lo que el relato pretende que observe el espectador, le da una pátula de veracidad al mismo. Así, el diálogo entre realidad y ficción que se establece en la obra de Simon, queda patente desde el inicio de la misma.

Teniendo en cuenta que *The Corner* pretende reconstruir el mundo de la vida de un grupo de ciudadanos que habitan el ghetto y cuyas vidas giran, en mayor o menor medida, en torno al tráfico de drogas, la función principal de Dutton es generar discursos de sus interlocutores. Los seis capítulos de la ficción comienzan y terminan con Dutton irrumpiendo en el relato. Este narrador-documentalista interacciona a lo largo de los episodios con los principales actores, contraponiendo una visión global de los problemas urbanos de Baltimore, a través de estadísticas o proposiciones, a la experiencia de las personas que habitan la ciudad y

protagonizan el relato televisivo. Ello provoca que dichos ciudadanos reflexionen y generen discursos propios y personales sobre las relaciones de comunicación y de poder y sobre los problemas urbanos del mundo en el que habitan. La función, por lo tanto, de Dutton es dar voz a aquellos que no la tienen, dar voz a las personas invisibilizadas, generalmente, por la producción discursiva mediática.

Por otra parte, Dutton pretende dotar de contexto al relato, ahondando en el pasado de los actores que lo protagonizan, así como en la historia y evolución de la zona oeste de Baltimore, de cara a reflexionar sobre cómo dichos barrios acabaron convirtiéndose en ghettos, donde las relaciones de comunicación y poder giran en torno al tráfico de drogas. Al establecer dinámicas comunicativas con los diversos actores que habitan el ghetto, *The Corner* enarbola, a través de este personaje, una defensa de la comunicación urbana y de la necesidad de que se establezcan relaciones comunicativas entre los diversos actores que habitan la ciudad.

6.1.1.2. El departamento de policía de Baltimore, a través del oficial Brown

En *The Corner* la policía es un actor secundario, a menudo sin voz, que se visibiliza en el relato a través del discurso de los actores principales que conforman el mismo o a través de las acciones que lleva a cabo, reduciendo su capacidad de generar un discurso propio y articular una estrategia comunicativa. Si en la cobertura mediática de hechos relacionados con industrias ilegales como las drogas o la prostitución, prima la consulta de fuentes oficiales, sobre todo policiales y judiciales, en el relato que construyen David Simon y su equipo en *The Corner*, los discursos a los que se dan cabida provienen en su totalidad de traficantes y consumidores, aquellos a los que en la producción mediática se invisibiliza o se deja sin voz, sin capacidad de articular un discurso propio.

Como consecuencia de ello, la presencia de la policía a lo largo del relato se debe o bien a que patrullan las calles, o bien a que llevan a cabo redadas. De tal forma, que el único agente policial al que se dota de discurso es el agente Brown, que al final de la serie ha ascendido a detective. Brown habla en dos ocasiones con el narrador, Charles Dutton, presentando la visión que se tiene desde las fuerzas policiales, de los principales problemas que aborda la ficción de Simon y Mills. Brown lleva diecisiete años trabajando en la zona oeste de Baltimore, espacio central del relato y denuncia haber visto cómo el barrio ha cambiado de forma radical desde sus comienzos, hasta el presente narrativo. “What, from drugs?” la interroga Dutton, “What else is there?” responde tajante Brown (Episodio 3).

A continuación, Dutton entra a cuestionar el funcionamiento del sistema judicial, carcelario y policial estadounidense, en lo tocante a la lucha contra las drogas. “The city locks up, what, 18.000 or 19.000 a year on drug charges? Only about 700 of them get prison time. There’s nowhere to put them. Baltimore has, what, 50.000 users?” (Episodio 3). Teniendo en cuenta esta realidad y la ineficacia del trabajo policial de cara a poner fin al tráfico y al consumo de drogas, Dutton cuestiona que la labor llevada a cabo por Brown merezca la pena, a lo que éste contesta: “Look, there’s still good people in this neighborhood. Ladies let me in thought their back doors so I can use a window to watch a corner. People call me with information. Church people, working people.” (Episodio 3). Lejos de dar el ghetto por perdido, como espacio urbano ocupado por el tráfico de drogas, Brown sostiene que mientras haya en el ghetto gente que no está involucrada directamente en dicho tráfico, la policía, los

poderes públicos, deben combatir dicha ocupación, lo cual será, como veremos al abordar los principales conflictos del relato, el principal objeto de confrontación entre traficantes y consumidores por un lado, y fuerzas policiales por otro.

Dutton prosigue el interrogatorio, preguntando a Brown por aquellas personas a las que no citó en su discurso, *the corner people*, los traficantes y los consumidores que habitan las calles y las esquinas del ghetto. “Half of them I’ve seen come up as kids. Saw them on the stoops, on the playgrounds. So them go off to school. It hurts to watch, man.” (Episodio 3) afirma Brown, haciendo un escueto repaso al proceso que conduce a muchos chicos del ghetto hacia las esquinas, apuntando, sucintamente, hacia la crisis del sistema educativo que Simon abordará ampliamente en *The Wire* y *Treme*.

Acto seguido, el narrador aborda la actuación policial en el espacio y contra la delincuencia urbana, donde el racismo, el abuso de poder o la brutalidad policial pueden darse, lo cual analizaremos, a la hora de reflexionar sobre los problemas urbanos que el presente relato ilustra. “The corner boys don’t like you much, but say the younger police are way worse” inquiriere Dutton. “By the time these younger guys came on, this place had already been shot to hell. They see these people and figure they always were junkies. Makes them act hard, I guess.” (Episodio 3). En el discurso de Brown, subyace la siguiente macroproposición: así como el barrio se ha ido ghettificando y el tráfico de drogas ha ido ocupando el espacio público, la actuación de la policía se ha endurecido e incluso deshumanizado, al dejar de ver a los consumidores como ciudadanos con derechos, reduciéndolos a la condición de meros *junkies*, que sólo existen por y para el tráfico de drogas. A todo ello se une el hecho de que los nuevos agentes no entienden el ghetto como un mundo de la vida, donde se dan lugar diversas relaciones de comunicación y poder, sino que sólo lo conciben en relación al tráfico de drogas y la violencia que éste genera.

Tras haber abordado a lo largo de la conversación algunos de los principales problemas que se visibilizan en el relato, en lo relativo al tráfico de drogas y la vida en el ghetto, Dutton y Brown concluyen su encuentro con un intercambio definitorio de las ideas que Simon, Mills y su equipo buscan articular a lo largo de *The Corner*. “Let me ask you something, Officer Brown. Are we going to win this war on drugs?” inquiriere Dutton. Brown suspira ante la cámara, responde “No comment” y se marcha (Episodio 3). *The Corner* sugiere, de esta forma, que ni siquiera el cuerpo policial cree que Estados Unidos pueda ganar la guerra contra las drogas que puso en marcha y que, como argumenta Simon a lo largo de toda su obra, se ha mostrado abiertamente ineficaz a la hora de frenar el tráfico de estupefacientes, con todo lo que ello ha conllevado para cientos de miles de personas, que habitan las ciudades estadounidenses.

Cuando Brown regresa al relato, ya en el episodio final, Fat Curt y Scallio lo reconocen, y Brown, tras informarles de que ha sido ascendido y que ya no trabaja de forma regular en el ghetto, incide en la misma macroproposición discursiva: “I was the devil you knew. These young police coming on nowadays, ain’t gonna be the same love out here.” (Episodio 6). Los nuevos agentes policiales no entienden el funcionamiento del mundo de la vida en el ghetto, ni las dinámicas de poder y comunicación que lo articulan, por lo tanto su actuación en el mismo es más dura y menos proporcional.

6.1.1.3. Gary McCullough

Tras el prólogo, el relato comienza con la cámara siguiendo a Gary McCullough por las calles de Baltimore, como parte del documental que Dutton está rodando sobre la vida en el ghetto. Mientras Gary se dirige a comprar un cigarro, el documentalista, Charles S. Dutton, hace un repaso a la vida de Gary, informando al espectador de su dependencia a las drogas. Dicho problema urbano tendrá una importancia capital dentro del universo creativo de Simon.

El dinero es un elemento fundamental dentro del discurso que desarrolla McCullough a lo largo del relato. “It’s easy making Money. Making Money is always hard” sostiene en el primer episodio. Haciendo hincapié en que la obtención de dinero y la generación de riqueza en una sociedad capitalista, postindustrial y globalizada como las actuales sociedades occidentales, puede resultar a la vez sencillo y rápido, o enormemente dificultoso, en función de las condiciones sociales, económicas y vitales en las que se encuentre la persona en cuestión. De hecho, Gary argumenta que en el colegio “they taught us how to make a living, but they didn’t teach us how to live”. El personaje presenta, de esta forma, al sistema educativo como una institución que forma a la ciudadanía en el ámbito laboral, instruyendo a las personas en un oficio o profesión, dotándolas de las herramientas necesarias para la obtención de dinero. Sin embargo, el sistema educativo actual no forma a las personas en el resto de ámbitos vitales, reduciendo el ámbito de actuación de las instituciones educativas a la formación laboral. Simon perfila así, una crítica al sistema educativo, al que se aproximará con mayor profundidad con posterioridad. No se educa a ciudadanos, sino a generadores de riqueza. El funcionamiento del sistema educativo y la obtención de dinero están en el inicio de la historia del personaje. A través de un flashback, la ficción nos presenta a un joven Gary McCullough, que trabaja en un pequeño comercio y que trafica con marihuana para conseguir el dinero suficiente como para poder permitirse ir a la Universidad.

La relación que Gary mantiene con el dinero condiciona, tanto su discurso, como las dinámicas de comunicación y poder que mantiene con el resto de personajes que habitan en su mundo de la vida. En el primer capítulo, la madre de Gary le pide a éste que vaya a comprarle patatas, para ello le da el dinero necesario. En el rostro de Gary puede observarse el miedo que le da tener que hacerse cargo de ese dinero, puesto que teme acabar gastándolo en una compraventa de droga. Una vez en la tienda, la cámara vuelve a reflejar las dudas de Gary con respecto a cómo gastar el dinero. Finalmente, el personaje realiza la compra encargada por la madre y regresa al hogar de la misma, la cual le agradece enormemente que llevara a cabo la misión, quizás porque también ella dudaba de que Gary fuera capaz de mantenerse fiel a su palabra. Acto seguido la madre le ofrece a su hijo hacerle la comida, sin embargo éste abandona el hogar, porque la necesidad de consumir se ha vuelto insoslayable. Gary necesita dinero para poder consumir, pero a su vez, tener dinero le hace sentirse mal, porque lo conduce a dicho consumo de drogas. Estableciéndose así una dinámica de la que es incapaz de escapar.



Ilustración 4. *The Corner*, Episodio 1.

A través de los flashbacks y del conflicto familiar entre Gary, su exmujer y su hijo mayor, el relato ahonda en esa relación de dependencia que Gary tiene con el dinero. A diferencia del resto de actores (Fat Curt, Blue, Ronnie...), McCullough llegó a tener dinero, un trabajo estable y diversas inversiones que le reportaban importantes sumas monetarias. Nació en el ghetto y a través del trabajo duro consiguió medrar. Así, Simon y Mills construyen a Gary McCullough como el perfecto ejemplo del sueño americano. Para, acto seguido, deconstruirlo y cuestionar la validez de dicho sueño y el funcionamiento del sistema capitalista en el mundo global. En cierta forma, McCullough, nos dice *The Corner*, es como la ciudad que habita, tuvo un pasado económico próspero y ahora languidece acuciado por problemas, que a la sazón son los mismos tanto para el hombre, como para su ciudad: drogadicción, paro, delincuencia, pobreza, problemas de salud, falta de servicios públicos, deterioro del espacio urbano... Si hay un personaje en *The Corner* que condensa las macroproposiciones sobre la ciudad que Simon y Mills plantean a lo largo del relato, ese es Gary McCullough, un hombre al que el dinero no hizo feliz y que tampoco le granjeó el cariño y el afecto de su comunidad, ahora, sumido en la pobreza y en la adicción, se encuentra terriblemente solo:

All I'm saying is that when I had it, I shared it. I shared it with my family, I shared it with my friends, I shared it with those people in the neighborhood who came with their hard-luck stories. All I'm saying is that when I had it, I shared it. But you know how people treated me? Like one of those top of the barrel crabs. When I was ready to make my move, they snatched me right back down. (Episodio 4)

6.1.1.4. Fran Boyd

Fran Boyd es una mujer de mediana edad, separada (del personaje al que venimos de analizar), que vive en una casa alquilada en el Oeste de Baltimore, con sus dos hijos y tres de sus cuatro hermanos. Tanto ella como sus tres hermanos son adictos a la droga. "I first started messing with heroin when my sister Darlene died. She got burnt up in a fire. (...) I couldn't hardly deal with it, you know? Then this family friend came around after the funeral. He said, "do a line of this, it'll make you feel better." (Episodio 3). Le confiesa Fran a Dutton al inicio del tercer episodio, el mismo que lleva por título 'Fran's Blues'. Sin embargo, el discurso de Boyd huye del victimismo y acto seguido afirma que desde que estudiaba en secundaria

comenzó a drogarse, si bien el suceso que describió con anterioridad supuso el inicio de su dependencia total de las drogas.

Dutton intenta bucear en su infancia, preguntándole por sus padres, sugiriendo una posible relación entre estos y su forma de criarla y el hecho de que comenzara a drogarse en su adolescencia. Boyd rechaza contestarle, porque no habla de asuntos domésticos. Elude de nuevo el victimismo, sustrayéndose de su discurso la siguiente proposición: nadie tiene la culpa de su adicción, es su responsabilidad. Así, *The Corner* no sólo dota de voz a las personas invisibilizadas, sino que además elude deliberadamente la victimización de las mismas, intenta representar su mundo de la vida de tal forma que la ficción actúe como un reflejo, levemente distorsionado, de la realidad de estas personas.

Aunque Boyd rechaza hablar abiertamente de sus padres, en una secuencia sin diálogos, se encuentra, en la calle, con su progenitor (Episodio 3), justo antes de dirigirse al centro de desintoxicación. Ambos se observan, en silencio durante varios segundos. Con ese simple, pero contundente, intercambio de miradas la ficción muestra que, efectivamente, la relación entre Fran y sus padres ha sido convulsa. El padre aparece en la pantalla como si fuera un fantasma, un recuerdo de una vida anterior, un aviso de la responsabilidad que tienen los padres para con sus hijos. De ahí que la familia juegue un papel central en el discurso de Fran. Cuando se lo comunica a Scoogie, el único de sus hermanos que ha dejado las drogas, a las puertas del centro, éste le pregunta si su padre le había dicho algo. Fran concluye la conversación con un escueto “nothing much”, y sale del coche de Scoogie. Ya no queda nada que decir sobre sus padres, quizás, porque ya lo ha dicho todo, o quizás porque no serviría para nada.

En cambio, entre ella y su hijo mayor, DeAndre aún queda todo por decir. DeAndre, que se encuentra en plena adolescencia, trabaja para un traficante de drogas, en una esquina del ghetto. Fran no tiene trabajo, entre ella y sus hermanos pagan el alquiler, subvencionado socialmente, consiguiendo dinero a través de diversos trapicheos: hurtos, compraventa de droga... A diferencia del padre de sus hijos, Gary, Fran no le tiene miedo al dinero, no le crea angustia, lo emplea para comprar drogas, pero también para hacerse cargo de sus hijos. Mientras Gary vive en casa de su madre y usa el antiguo hogar familiar para consumir, Fran carga con toda la responsabilidad de criar a los hijos que tienen en común. Resulta relevante que en ningún momento a lo largo de la ficción le recrimine nada a su ex – pareja a este respecto. Si todas las proposiciones discursivas, así como las acciones que lleva a cabo Gary giran en torno al dinero, en el caso de Fran la maternidad es un elemento central tanto en sus acciones y tácticas, como en su discurso.

Fran, a diferencia de Gary, oculta el hecho de que consume, a pesar de que ello resulte evidente para el espectador desde la primera vez que aparece en el relato. Lo hace, junto a su hermana Bunchie, en el sótano de su hogar. Un sótano sucio y oscuro, que contrasta con el resto de la casa. Fran intenta construir un hogar alejado de la droga para su hijo pequeño. Así, ella sólo consume en el sótano, a donde el niño jamás accede, e insiste en que sus hermanos consuman en sus dormitorios, alejando las sustancias ilegales de los espacios comunes y, por lo tanto, *públicos* del hogar, como el salón, la cocina o la entrada. De hecho, el mundo de la vida que le construye a su hijo gira en torno a la televisión. En la mayoría de sus apariciones en el relato, el niño se encuentra ante la televisión, evadido del mundo que le rodea, de una casa donde se consume droga de forma regular, mientras que el flujo de ingresos es irregular.

Así, Fran demuestra tanto en su discurso, como en sus acciones que su función social de madre es el centro de su vida, a pesar de su adicción. De hecho, los conflictos en los que está sumida Fran son, principalmente, dos: un conflicto personal consigo misma, puesto que su adicción le impide trabajar y ejercer de forma adecuada su rol de madre; y un conflicto familiar con su hijo mayor, al que intenta persuadir para que abandone las esquinas, continúe con su educación, consiga un trabajo y evite llevar una vida similar a la suya o a la de su padre.

En el segundo episodio, Fran acude a la comisaría a buscar a DeAndre, después de que éste fuera detenido durante una redada en la calle. “I got called that you took my son” le dice Fran con cara de resignación y cansancio al policía que atiende al público. “I guess you want him back” replica éste. “Not really” concluye Fran. A pesar de estar en contra de las decisiones de su hijo, no le queda, desde su punto de vista, otra opción que intentar ayudarlo. Boyd sitúa a su familia en el centro de su discurso y de sus decisiones. No tiene trabajo, dinero o amigos, sólo tiene a su familia, ya sea a sus hermanos o a sus hijos.

Fran intenta mostrarse inquebrantable, es la táctica que sigue a la hora de comunicarse con los demás y lo consigue transmitir gracias a la mirada y a la forma de mover la boca de la actriz que la interpreta, Khadi Alexander. Quizás por ello, las secuencias en que se muestra frágil resultan tan poderosas y están tan cargadas de información. De entre ellas cabe destacar dos.



Ilustración 5. *The Corner*, Episodio 3.

La primera transcurre al final del tercer episodio. Tras asumir que debe desintoxicarse por el bien de sus hijos (la familia, siempre la familia) y del suyo propio, acude al centro de desintoxicación, donde le informan de que no disponen, en ese momento, de plazas libres. Fran, tras un enfado inicial ante la lentitud del sistema, permanece en la lista de espera y llama al centro, donde finalmente le comunican que en una semana habrá plazas libres, autoconvenciéndose de que dicha fecha aproximada es exacta. De tal forma, que organiza su vida en torno a esa fecha límite. Decide donde se quedarán a vivir sus hijos y organiza una fiesta de despedida con sus hermanos, plagada de drogas. Sin embargo, cuando acude al centro, descubre que aún sigue sin haber plaza para ella. En ese momento Fran se derrumba. Y de su discurso, convulso, desesperado, se pueden sustraer dos proposiciones principales. Por un lado, le preocupa lo que pensarán los demás, su familia, sus hermanos y, sobre todo, sus hijos, que están convencidos de que Fran abandonará por fin las drogas y podrá conseguir un empleo, un hogar y una estabilidad vital de la que carecen tanto ella como sus hijos. Por otro lado, a Fran le preocupa ser incapaz de tener la fuerza de voluntad necesaria para mantenerse

en su plan de desintoxicación. Cree, que si vuelve a casa, al ghetto, sin haberse desintoxicado, caerá de nuevo en la adicción y, por lo tanto, seguirá manteniendo la misma vida. Cuando aireada se dispone a salir del centro de desintoxicación, tras discutir con la trabajadora social, se da la vuelta y dice “I can’t go back. I can’t make it” (Episodio 3). Estas palabras pronunciadas por una mujer que en todos y cada uno de sus discursos rehúye el victimismo, están cargadas de significado. “Yes you can” le replica la trabajadora, “No, I can’t, I can’t.”. Acto seguido vuelve a su casa, arrastrando la bolsa de basura donde metió las pertenencias que se quería llevar al centro. Su hermana Bunchie está sentada, como casi siempre, en las escaleras, observando la vida transcurrir en la calle y las esquinas. Su hijo mayor, sorprendido, la interpela. Su hijo pequeño, sentado en el sofá, permanece viendo la televisión, inalterable. Su hermano está en su habitación, preparándose para inyectarse heroína. Fran sube las escaleras, se sienta en su cama, desolada, la cámara la enfoca desde la oscuridad del pasillo, en la distancia, respetando su desolación. Nada ha cambiado, todo sigue igual.



Ilustración 6. *The Corner*. Episodio 3.

Sin embargo, la trabajadora social tenía razón, Fran podía soportar volver al ghetto y esperar una semana más. Finalmente se desintoxica y, posteriormente, consigue un trabajo y un nuevo hogar, lejos de la tentación que suponía vivir con sus hermanos. E incluso conoce a un hombre en las reuniones de ex – adictos y ve nacer a su primer nieto. Sin embargo, esa estabilidad largamente soñada y recién conseguida, se resquebraja cuando su novio recae en su adicción, Fran se ve obligada a echarlo de su hogar y éste termina por entrar al mismo y robar objetos, e incluso comida, para venderlos y comprar droga (Episodio 6). Tras este incidente, Fran pierde, por primera vez en todo el relato, los estribos con su hijo pequeño, al cual intentaba aislar de los problemas que acuciaban a su vida, a su familia y a su barrio. Desesperada, abandona el hogar, ante la certeza de su hijo mayor de que volverá a consumir, “come on, Ma, you been doing so good” (Episodio 6) le grita éste. Lo mismo le repite, ya por la noche, Fat Curt, cuando Fran, ansiosa, se acerca a su esquina a comprar droga: “you were doing so good (...) Fran, go home, please.”. Pero Fran hace algo mejor, acude a una reunión de ex – adictos. Asume, así, que la desintoxicación es un proceso arduo y complicado, que requiere mucho esfuerzo y la capacidad de dejarse ayudar por los demás, por la comunidad. “I just wanted to say that my name is Fran. And I’m a drug addict” pronuncia Boyd, con la voz rota. “Welcome, keep coming back” le replican los demás asistentes a la reunión. *The Corner* sitúa, de esta forma, a la comunicación y a la comunidad como elementos centrales a la hora de abordar los problemas sociales urbanos. Sin la existencia de dinámicas comunicativas entre los miembros de la comunidad, resulta imposible entender dichos problemas y aspirar a tejer estrategias para combatirlos. Ésta será la última vez que escuchemos a la versión ficcionada

de Fran Boyd. Acto seguido, el narrador nos informa del devenir vital de la Fran real: “Denise Francine Boyd now lives in Baltimore County, where her younger son, DeRodd, attends high school. Fran has been clean for more than four years, and she is employed as a drug outreach worker.” (Episodio 6).

6.1.1.5. DeAndre McCullough

Si Gary McCullough y Fran Boyd aspiraron en su juventud a una vida mejor, lejos de los problemas que retrata *The Corner*: drogadicción, violencia, crimen, paro, exclusión..., DeAndre McCullough, su hijo mayor, es un producto del ghetto. En el segundo episodio, ‘DeAndre’s Blues’, centrado en este personaje, la ficción perfila, a través de flashbacks, la promesa de la que hablamos anteriormente. Gary y Fran, en una situación económica boyante, inician el proceso de búsqueda de una casa donde criar a sus hijos. En primer lugar, visitan una propiedad situada en un barrio residencial típicamente estadounidense. Casas bajas, con jardines delanteros y traseros, calles sin apenas tráfico y aceras escasamente transitadas. A pesar del entusiasmo de Gary, Fran rechaza totalmente vivir en ese barrio: “I don’t know, Gary, what do folks do out here? (...) What you want me to be? Twirling around the kitchen with an apron, baking cookies and all? That ain’t me, okay?” (Episodio 3). Tras este breve diálogo, el pequeño DeAndre se separa de la mano de su madre y corre hacia un área de juegos para niños. Aquella teórica vida en el barrio residencial jamás llegó a pasar, es el recuerdo de una infancia que pudo ser y no fue. Poco después de este flashback, DeAndre vuelve a rememorar su infancia cuando se instala en el antiguo hogar familiar, que ahora usa su padre para consumir drogas. Mientras limpia el suelo de la habitación, lleno de colillas y jeringuillas, DeAndre rememora cómo era aquella casa cuando sus padres la adquirieron, limpia, impoluta, amplia, con acabados de buena calidad, con espacio para que su hijo pudiera jugar. Era una casa señorial en medio del ghetto, que acabó convirtiéndose, tras la caída en las drogas de sus padres, en otro edificio en estado de abandono y semi-ruina.

Lejos de aquella infancia truncada, DeAndre presenta, ante las preguntas de Dutton al inicio del segundo episodio una adolescencia convulsa en el ghetto:

- C.D.: So, how old are you, DeAndre?
D.M.: Sixteen in May, if I make it.
C.D.: You don’t think you’ll make it?
D.M.: I’m gonna be thick out here, you know what I’m sayin’? It’s Monroe and Fayette. Niggers be dying.
C.D.: You don’t think you’re being a Little melodramatic? Overly dramatic to make a point.
D.M.: I know what it means. You think I gotta be some college-ass motherfucker to know what words mean? I’m saying niggers be thinking this a game. This shit is for real. It’s hard work selling drugs in the Baltimore ghetto. Hard work being a black man in America.
C.D.: So you’ve been selling drugs how long?
D.M.: Since I was thirteen, off and on.
C.D.: You ever been arrested?
D.M.: Twice.
C.D.: So you’ve seen jail?

D.M.: No, I got recons both times. But I still gotta go to juvenile court, though. But it's not like that's all I'm about. I'm just trying to get some money right now. I'm going back to school this semester, get put back on the rolls. (Episodio 2).

Del discurso articulado por DeAndre, se pueden sustraer las siguientes proposiciones. En primer lugar, incide en la violencia intrínseca a las dinámicas de poder que tienen lugar en el ghetto. Es un adolescente que duda de si llegará vivo a su siguiente cumpleaños. En segundo lugar, su discurso señala la relación entre el racismo y la situación en los ghettos, poblados en su mayoría por afroamericanos. Lo hace, eso sí, huyendo, como hacía su madre, del victimismo, de hecho su discurso está cargado de ironía y orgullo. Tras denunciar que es difícil ser un afroamericano en Estados Unidos, se ríe a cámara. En tercer lugar, DeAndre describe, a través de su propia experiencia, la incapacidad de los sistemas policial-judicial y educativo para luchar contra los problemas urbanos y buscar soluciones para personas como él.

Ante su falta de formación y la falta de dinero de sus padres, la única forma que tiene DeAndre de conseguir ingresos es, o bien trabajando en puestos para personas de baja cualificación, como sería limpiar cuatreceros en la Casa del Cangrejo, o bien vendiendo drogas en las esquinas. Las ofertas de trabajo para los habitantes del ghetto son reducidas, están poco remuneradas y son trabajos poco gratificantes. Frente a ese sombrío panorama laboral, DeAndre acaba siempre optando por volver a trabajar en el tráfico de drogas, “Ain’t nobody gonna hire me. They take one look at me and know what I’m about (...) I’m a corner boy.” (Episodio 6) afirma, impotente, ante la madre de su hijo.

Trabajar en la esquina, ser un corner boy, le aporta mayores ingresos, menos esfuerzo y, lo cual resulta especialmente interesante, le hace sentirse parte de una comunidad. Cuando DeAndre deja el tráfico de drogas para trabajar en la Casa del Cangrejo, se siente excluido por su grupo de amigos, por sus compañeros de esquina, por su comunidad. De tal forma que las dinámicas de poder y las relaciones comunicativas se muestran estrechamente ligadas.

En el momento en el que DeAndre se convierte en padre (Episodio 5), sus problemas se agudizan y sus opciones vitales se reducen. DeAndre entiende la paternidad por oposición a su propio padre. Por un lado, quiere hacerse cargo de sus responsabilidades como progenitor, al contrario de lo que hizo el suyo, una vez que se convirtió en un adicto a las drogas. “I’m just another broke-ass nigger that can’t do nothing for his child” (Episodio 6) sostiene, ante la incapacidad de encontrar un trabajo legal, tras dejar la esquina. Por otro lado, DeAndre entiende esas responsabilidades paterno-filiales como el deber de proveer a su hijo de objetos. Quiere tener dinero para poder comprarle todas aquellas cosas a las que él no tuvo acceso cuando era un niño primero y un adolescente después. Cuando la madre de su hijo, Reeka, se da cuenta de que DeAndre está meditando volver a la esquina, éste le responde: “I can’t do anything for him without money in my pocket. I don’t have enough to buy him shoes, clothes or anything else (...) I’ve seen babies in Little Nikes.” (Episodio 6). Reeka contrarresta esta proposición del discurso de DeAndre argumentando que el bebé no necesita ninguna de esas cosas, porque sus necesidades materiales básicas ya las cubre la paga por maternidad que ella recibe, “what he do need is a father. How do you do that, if you’re on the corner getting locked up or killed?” (Episodio 6). Reeka contextualiza, de esta forma, la realidad de la esquina, regresando, en cierta forma, al discurso original de DeAndre al inicio del segundo capítulo de la ficción: la esquina es un espacio de poder y por lo tanto un espacio peligroso, tanto por los conflictos entre las fuerzas del orden públicas y los traficantes, como entre estos

entre sí. El recordatorio de Reeka se vuelve premonitorio y en el final del relato, DeAndre es detenido en una redada policial y encarcelado, de tal forma que, como su padre, terminará por perderse la infancia de su hijo.

6.1.1.6. Otros actores de interés

6.1.1.6.1. *Fat Curt*

Una docena de muebles apilados interrumpen el tráfico ocupando la calle por donde transitan coches que pitan, mostrando su disconformidad ante el colapso de la circulación que se está produciendo. En un sofá, Fat Curt, acostado, custodia dichos muebles a la espera de que aparezcan aquellos que le prometieron dinero a cambio de dicha labor de vigilancia. Cuando estas personas aparecen en escena, Fat Curt pronuncia sus primeras palabras en *The Corner*, toda una declaración de intenciones: “Only in America. Only in America, in the ghetto, the life can be so fine”. Entre la ironía y el vitalismo, el discurso de Fat Curt visibiliza el orgullo de vivir en el ghetto, a pesar de las pobres condiciones de vida, de la violencia o de la drogadicción, a las que se contrapone la libertad de ocupar libremente el espacio, ante la falta de actuación de los poderes públicos.

Fat Curt, al igual que Scilio, del que no hablaremos puesto que no llega a desarrollar un discurso propio, no pretende dejar las drogas en ningún momento. Mientras que Gary, Fran o Blue tienen un conflicto interno y se debaten entre la dificultad de desintoxicarse y la necesidad vital de hacerlo, Fat Curt no, o por lo menos no lo exterioriza. La droga ocupa el centro de la vida de este personaje. No sólo es adicto a ella, sino que también es un pequeño traficante. Es a la vez su fuente de ingresos y aquello en lo que gasta su dinero.

En el quinto episodio, Curt termina ingresado en el hospital en estado grave, tras haber colapsado en la calle. Gary acude al hospital a verlo y le pregunta por el diagnóstico médico. Curt contesta: “There’re talking about dragging my ass off to some nursing home. Someplace where people go to die and shit.”. Gary, consternado, le pregunta si morirá. A lo que Fat Curt responde: “Couple of months. It could be more if I stop shooting dope. (...) You know, every mother’s son got to have some love. But who’s gonna love me? I can’t even say I had it bad, ‘cause fuck it... I had me a good life.” (Episodio 5). A pesar de estar a las puertas de la muerte, Curt no se arrepiente de la vida que ha llevado, no hay victimismo en su discurso. No tiene familia, ni seres queridos, ni relaciones afectivas. Lo único que le queda es su adicción a las drogas. Por ello mismo no tiene pensado dejarlas. Considera que no merece la pena renunciar a lo único que le aporta felicidad, por conseguir más meses de vida. Finalmente, Curt sale del hospital, vuelve a consumir y a vender y termina muriendo, según nos informa el narrador al final del relato, tiempo después. El discurso de Fat Curt resulta inusual y contrasta con los que esgrimen el resto de actores, de ahí su interés.

6.1.1.6.2. *Blue*

Blue es uno de los consumidores con los que habitualmente se relaciona Gary McCullough, a través de Ella sabemos también que es, o en algún momento fue, un artista. En

su casa se reúnen de forma habitual varios adictos, para consumir drogas y, de paso, establecer relaciones comunicativas entre ellos. Blue no es un mero adicto más, es consciente de los problemas que acucian al barrio y acepta colaborar en el centro recreacional, enseñando a los niños del barrio a apreciar el arte. A pesar de su adicción, pretende fortalecer el tejido comunitario. De esta forma, *The Corner* muestra que un adicto puede ser una persona importante para su comunidad, que puede ayudar a construirla y a mejorarla, que una persona que es adicta a las drogas no es simplemente eso, que puede generar unas ideas, un discurso, una visión del mundo y llevar a cabo acciones que tengan un impacto social.

Poco después de comenzar a colaborar en el centro recreacional, y de experimentar la satisfacción personal que ello le provoca, Blue es detenido por violar su *probation*. En el momento de la detención, a plena luz del día, puede observar la decepción de Ella, la mujer que dirige el centro recreacional. En ese momento Blue es consciente de que si quiere ayudar a su comunidad, y construir un barrio donde las personas pueden llevar a cabo una vida alejada del tráfico de drogas, tiene que comenzar por desintoxicarse él mismo. Aprovecha su estancia en la cárcel para hacerlo y una vez que sale se va a vivir a un albergue, a pesar de tener una casa, como le relata a Fran cuando ambos se encuentran en una reunión de ex-adictos “I just couldn’t go back and stay at tha house. So I gathered up my paints and things, went over to the South Baltimore Station.” (Episodio 5). Blue es consciente de que si vuelve a vivir en su casa y a mantener las relaciones que mantenía antaño, puede recaer en la adicción. Su casa se transforma así, en un espacio que, por una parte simboliza su adicción y que por otra, lo lleva a establecer dinámicas peligrosas. No es un hogar, es un espacio de consumo de drogas.

6.1.1.6.3. Ella Thompson

Si a través de Blue, el relato visibiliza tímidamente la existencia de un activismo social y de un movimiento comunitario en el ghetto, es a través de Ella que el espectador se acerca a dichos fenómenos. Ella Thompson es la encargada de dirigir el centro recreacional, un espacio comunitario que ofrece a la juventud actividades de ocio y recreo, convirtiéndose en un lugar de encuentro y comunicación, alejado de las dinámicas de poder del barrio y del tráfico de estupefacientes que las condiciona. Ella, al comienzo del relato, lleva cuatro años trabajando como voluntaria en este centro. Una de sus hijas fue asesinada en el ghetto, víctima de la violencia existente en el mismo y esto fue lo que la llevó a trabajar en beneficio de su comunidad.

Su discurso está cargado de optimismo. Refiriéndose al barrio, sostiene que “It’s bad, but it can get better. That’s what I tell my son, Keatie, when he tells me he wants to move. I tell him it will only get worse if everyone just gives up.” (Episodio 2). Ella desenvuelve tácticas para combatir las estrategias que llevan a cabo los actores que ejercen el poder en el barrio, principalmente los grandes traficantes de drogas. Intenta evitar que los jóvenes del ghetto se dediquen al tráfico o se conviertan en adictos. Les ofrece alternativas en un espacio urbano donde las mismas son inexistentes. Concibe su barrio como un espacio de conflicto, donde el activismo y el movimiento comunitario deben poner en marcha tácticas como las que ella desarrolla desde el centro recreacional.

A pesar de ser un personaje secundario en el relato, Simon y Mills la dotan de un discurso muy interesante, cuya proposición principal es que el barrio pertenece a todos los que viven en él, no es un gran mercado de la droga, sino que es un espacio habitado por múltiples personas. Ante la dejadez de funciones de los poderes públicos, debe ser la comunidad la que articule tácticas para mejorar el barrio y la calidad de vida en el mismo. Sin embargo, al final del relato, el narrador nos informa de que Ella se mudó, finalmente, en 1996, a un barrio de clase media, tras haber sido atracada su casa. A pesar de ello, siguió trabajando en West Baltimore hasta su muerte, manteniéndose fiel a su discurso.

6.1.2. Conflictos

6.1.2.1. Conflicto entre la policía y los traficantes

El conflicto que presenta *The Corner*, en torno a las dinámicas de poder que se establecen entre la policía y los traficantes de drogas, pivota sobre la ocupación del espacio público. Esto se debe a que, a diferencia de *The Wire*, la primera ficción televisiva de Simon no representa a los actores que ocupan los escalafones más altos en las redes de tráfico de drogas, sino que se limita a representar el mundo de la vida de los *corner boys*. De tal forma, que no se aborda el conflicto de forma amplia, sino que se limita a mostrar las dinámicas de poder que se establecen en torno al espacio público: las esquinas y calles del ghetto. Mientras que la ficción sólo apunta hacia el funcionamiento de los sistemas judicial, policial, carcelario o político en las interacciones comunicativas que Dutton establece con los actores del relato.

En el primer episodio, el agente Bob Brown cachea, contra la pared de un edificio, a DeAndre, sospechando que pueda estar en posesión de sustancias ilegales. Tras efectuar el cacheo, entre provocaciones verbales mutuas, y no hallar ninguna de esas sustancias, Brown amenaza a DeAndre: “I even see looking out a window today, you’re taking a humble”. “You’re saying I can’t be outside?” replica DeAndre. “No, not today” afirma un alterado Brown. “That ain’t right” vuelve a replicar el *corner boy*. “You’re on my corner! I decide what’s right!” concluye el agente de policía (Episodio 1). De esta forma, *The Corner* representa a las esquinas del ghetto como un espacio apropiado y ocupado, ya sea por los traficantes o por las fuerzas policiales. Para unos, la esquina es un espacio de negocio, un espacio público al servicio de intereses privados y de una actividad económica ilegal. Para los otros, la esquina, como espacio público, debe estar bajo el control de los poderes públicos, de ahí que se apropien discursivamente de dicho espacio y lo ocupen físicamente gracias al uso de su fuerza coercitiva.

El conflicto entre los agentes de policía y los *corner boys*, se reduce a la apropiación del espacio hasta el punto de que un oficial de policía le hace la siguiente recomendación a DeAndre, la primera vez que es detenido a lo largo del relato: “If you’re gonna juggle coke on my corner, you need to cut them dreads”, “we made you from three blocks away, stand out too much, man” apostilla otro agente (Episodio 2). De esta conversación informal se sustraen dos proposiciones. Por un lado, la policía vuelve a apropiarse de la esquina, al usar el agente la expresión “my corner”. Por otro, el discurso de los agentes evidencia la incapacidad de la policía para imponerse en la war on drugs, así como el hecho de que los pequeños traficantes, los *corner boys* que trabajan para redes de tráfico, no participan en las dinámicas de poder que controlan dicho tráfico. Así, en vez de intentar combatir el hecho de que DeAndre trafique, le

hacen recomendaciones para que pase desapercibido ante los ojos de la policía. Puesto que la detención de estos pequeños traficantes, no tiene ninguna influencia en la lucha contra el tráfico de drogas. Esta crítica a la war on drugs, que en *The Corner* es meramente esbozada, será desarrollada ampliamente en *The Wire*, como veremos en el capítulo dedicado a dicha obra.

La impotencia de la policía, al ser incapaces de poner fin al tráfico de drogas y tener que lidiar, sobre todo, con la compra-venta a pequeña escala y con los *corner boys*, se ve reflejada en *The Corner*. Si a la hora de analizar el discurso del agente Bob Brown pudimos observar, en su intercambio dialéctico con Charles Dutton, la incapacidad del sistema para combatir el tráfico de drogas; en la actitud de los nuevos agentes observamos cómo dicha incapacidad, desemboca en impotencia y, en ocasiones, en brutalidad policial. En el tercer episodio, un agente detiene a DeAndre, después de que este saliera corriendo al detectar la llegada de la policía. Una vez neutralizado, el agente conduce a DeAndre, agarrándolo por el brazo, hacia el coche policial. DeAndre no muestra ningún tipo de resistencia, sin embargo, otro agente se aproxima, grita: “you are a rabbit? Run from this” y le asesta un puñetazo en la cara al detenido, teniendo que acudir un tercer agente a separarlo.

En el último episodio de la ficción, una secuencia comienza en medio de una persecución policial, el joven al que intentan arrestar los agentes se interna en la casa de la madre de Gary McCullough, escapándose, de esta forma, de la policía. Uno de los agentes, al ser consciente de ello, grita: “Goddamn it! I’m tired of this Western district nickel-and-dime bullshit” (Episodio 6). Acto seguido la cámara regresa al exterior de la casa, donde otros tres policías han detenido a otro hombre, al que cachean y desprenden de su ropa, a pesar de que uno de los agentes que se había internado en la casa, les informa de que ese hombre no es el sospechoso al que perseguían. “Y’all got a working man there” grita Fat Curt, que observa la escena desde la acera de enfrente junto a Scilio, que añade: “That boy’s got a job” y a otro consumidor. Los agentes lo dejan libre, no sin antes amenazarlo: “this is a designated drug-free zone. You loiter, you go” pronuncia uno de ellos, blanco, “the next time we roll past, you’d best not be around” añade el agente, afroamericano, que había corroborado que no era el sospechoso (Episodio 6). Dos proposiciones subyacen en estos breves diálogos. Por un lado, se puede observar la actitud agresiva de unos agentes superados por su propio trabajo. Por otro, vuelve a visibilizarse de forma nítida cómo la apropiación del espacio público está en el centro del conflicto, al discernir el agente policial entre zonas del ghetto *drug-free*, donde las fuerzas del orden ejercen su autoridad, recurriendo al uso de la violencia, en algunas ocasiones de forma indiscriminada como en este caso, y las zonas más problemáticas del ghetto, donde la actividad policial se ve reducida y los traficantes pueden ocupar las esquinas y calles. En este diálogo se encuentra, ya, el germen de una idea que Simon materializará en la tercera temporada de *The Wire*: Hamsterdam, un mercado de la droga legalizado.

6.1.2.2. Conflicto entre los traficantes y los consumidores

A diferencia de los conflictos anteriores, donde la ocupación y apropiación del espacio público constituía el elemento central de los mismos, los conflictos protagonizados por traficantes y consumidores suceden en el espacio público, pero no versan sobre el mismo. Las esquinas y calles del ghetto son el punto de encuentro entre traficantes y consumidores, que los habitan y ocupan en armonía. No hay una disputa por el espacio, porque el hecho de que

tanto unos como otros lo habiten supone un beneficio mutuo. A los traficantes, la existencia de consumidores les proporciona ingresos económicos, mientras que a estos les permite adquirir drogas sin tener que desplazarse, al instante. De ahí que el espacio público sea un espacio de consenso entre unos y otros actores.

Al convivir en un mismo espacio, tanto traficantes como consumidores comparten un mismo mundo de la vida, e incluso, una misma comunidad. En las calles y esquinas del ghetto, unos y otros interactúan y se comunican, más allá de la mera compraventa de droga. Una vez realizado el intercambio de dinero y droga, todos ellos seguirán habitando el mismo espacio. El sentimiento de pertenencia y la posibilidad de establecer relaciones comunicativas condiciona la existencia y la evolución de los conflictos que puedan surgir.

A este respecto, cabe discernir entre los consumidores que son habitantes del ghetto, y los consumidores que llegan en coche al mismo, efectúan la compraventa en el menor tiempo posible y regresan a sus hogares, fuera del ghetto. Este segundo tipo de consumidor no forma parte de la comunidad, ni de las dinámicas comunicativas y de poder que la articulan.

Más allá de la cuestión espacial, la conflictividad entre traficantes y consumidores está condicionada por el hecho de que muchos de los pequeños traficantes, los corner boys, son a su vez consumidores. Suministradores de las sustancias a las que son adictos. Lo cual influye en las dinámicas comunicativas y de poder que se producen.

Todo ello se ve de forma nítida en el sexto episodio, cuando Fran Boyd, en una recaída, acude desesperada a comprarle droga a Fat Curt en medio de la noche. Éste se niega a vendérsela, a pesar de que ello sea malo para sus intereses económicos, por dos motivos que se pueden sustraer de su discurso, por un lado al ser miembros de la misma comunidad, se conocen perfectamente, han conversado en numerosas ocasiones y comparten el mismo mundo de la vida, de ahí que Fat Curt quiera ayudar a Fran en un momento de debilidad, consecuencia de una crisis emocional previa. Por otro lado, Fat Curt al ser tanto traficante como consumidor, sabe cómo funcionan los mecanismos de la adicción, así como lo difícil que es conseguir desintoxicarse, de ahí que intente evitar que Boyd recaiga. Si Fran no fuera una ciudadana del ghetto, sino una consumidora que habita en el resto de la ciudad de Baltimore, o en el condado, Fat Curt jamás se hubiera negado a suministrarle drogas. Si Fat Curt no fuera además de traficante, consumidor, es posible que no hubiera sido capaz de entender la situación de Boyd en toda su complejidad y dureza.

Los conflictos entre traficantes y consumidores giran, principalmente, en torno a dos problemas. Por un lado, la venta por parte de traficantes de droga falsa o de mala calidad. Por el otro, el intento de los consumidores de apropiarse de la mercancía o el mantenimiento de deudas con sus vendedores.

Prácticamente al comienzo del primer episodio de *The Corner*, Ronnie, una adicta con la que Gary McCullough mantiene una relación sentimental, persigue enfurecida por el medio de la calle al traficante que le había suministrado droga previamente. “You think I’m playing with your fucking ass. I’m saying your shit ain’t shit! I’m fucking tired of New York niggers taking money for shit that don’t even get folks out of the gate.” (Episodio 1) denuncia Ronnie. “You’re a lying bitch! Your ass is high as shit right now! You think I’m out here getting niggers high for free?” le responde el traficante. Acto seguido, Ronnie lo amenaza con llamar a la policía, rompiendo así con una de las reglas no escritas que rigen las dinámicas de

comunicación y de poder del ghetto: no hablar con la policía. Ante tal amenaza, el traficante accede a darle dos pastillas. Cuando el encuentro finaliza, Gary le pregunta a Ronnie si no creía que el traficante podría haberla matado. “You think that nigger gonna kill me for two bags?” responde Ronnie. Así, en el conflicto por la calidad de la droga, aunque los traficantes se encuentren en posición de dominación, puesto que pueden ejercer la violencia, los consumidores pueden poner en marcha tácticas, teniendo en cuenta hasta qué punto el ejercicio de la violencia le compensa o no al traficante.

En cuanto a la sustracción de mercancía. En el segundo episodio de la ficción, Fran Boyd, tras la detención de DeAndre, pone en marcha una táctica para apropiarse de la droga que éste poseía antes de ser detenido. DeAndre le dirá a Bugsy, su superior en la estructura jerárquica de la mafia de tráfico de drogas, que la policía le incautó la mercancía. Y su madre venderá la misma, para obtener ingresos económicos. En este caso se puede observar la delgada línea que separa a los pequeños traficantes, de los consumidores, de tal forma que muchos de estos consumidores, son, a su vez, pequeños traficantes, formen o no parte de alguna red, ocupen o no una esquina del ghetto. Así, Fran consigue vender la droga eludiendo los canales habituales: las esquinas controladas por las redes. Sin embargo, las dinámicas de comunicación y poder del ghetto acaban provocando que Bugsy se entere y acuda a Boyd a reclamar la mercancía de la que ésta se apropió. A pesar de las tácticas que puedan llevar a cabo los consumidores, los traficantes cuentan con la capacidad de ejercer su poder coercitivo, la violencia, puesto que poseen armas y el apoyo de su red, frente a la soledad del consumidor.

Dicho ejercicio de la violencia, para castigar a los consumidores que pretenden apropiarse de la droga de los traficantes, se visibiliza en varias ocasiones a lo largo del relato. En el tercer episodio, la propia Boyd observa cómo un traficante le da una paliza a un consumidor que le robó siete viales. Cuando el traficante se marcha de la calle y Boyd y Blue, que también observó la escena, se acercan, el consumidor afirma: “It could be worse. He could have asked for them seven back.” (Episodio 3). De tal forma, que mientras Fran intentó hacer negocio con la droga que le había ocultado al traficante para el que trabaja su hijo, éste consumidor sólo deseaba consumirla. “Same shit, different day, uh?” lanza Blue, sin esperar respuesta alguna de Fran.

En el último episodio de la obra, un traficante se acerca a un consumidor reclamando el dinero que éste le debe. El consumidor no lo tiene e intenta eludirlo. Tras intercambiar tres frases, el traficante lo apuñala dos veces, en la equina y a plena luz del día, y se marcha de la escena diciendo: “That’s what the fuck I’m talking about.” (Episodio 6). A los pocos segundos llega la policía de Baltimore, mientras Fat Curt y Scilio se alejan de la esquina, para evitar ser interrogados sobre lo sucedido. Se retratan así la impunidad del crimen, el arbitrario uso de la violencia, el pacto de silencio que rige en el ghetto y la desconfianza ante las fuerzas de seguridad.

6.1.2.3. Conflicto entre traficantes

El control del tráfico de drogas en el ghetto es un elemento central de las dinámicas de poder que rigen el mismo. En *The Corner*, al optar Simon, Mills y su equipo por visibilizar el mundo de la vida de los actores que actúan en los márgenes del sistema, las dinámicas entre

diferentes redes de tráfico se diluyen en el relato. Los conflictos entre diversos traficantes en torno a la apropiación del espacio y el dominio del tráfico, serán fundamentales en *The Wire*. Sin embargo, en *The Corner* se nos muestran de forma tangencial, a través de la ocupación del espacio público que llevan a cabo los corner boys, de tal forma que, al igual que en el conflicto entre policías y traficantes, la apropiación y ocupación del espacio vuelve a manifestarse como el eje de las dinámicas y comunicativas y de poder que articulan el conflicto.

En el quinto episodio de la ficción, DeAndre y sus compañeros están ocupando su esquina cuando de repente irrumpe en la secuencia un coche, desde su interior un hombre les informa de que se encuentran en su esquina y que tienen que moverse de la misma. “Don’t be standing here tomorrow, I’ll have something for your punk asses.” grita justo antes de que el coche vuelva a arrancar. “Shit. I got my 9 in the stash house. You wanna go get it?” le pregunta su primo a DeAndre. “Them look like D.C. plates. Y’all see that shit?” afirma otro de sus compañeros. El control de las esquinas, y por lo tanto del tráfico de drogas, en el Oeste de Baltimore es tan importante que redes de traficantes acuden a Baltimore desde Washington D.C. para expandir su negocio ilegal.

DeAndre, que en este momento del relato está a punto de convertirse en padre, decide no inmiscuirse en el conflicto. De tal forma que su primo es el encargado de organizar al resto de chicos de la esquina, de cara a ser capaces de repeler un hipotético ataque de los “D.C. niggers”. “Fuck that. I ain’t giving up that corner. Shit belong to us. There was nobody out there before us” argumenta el primo, estableciendo una apropiación total de la esquina, privatizándola discursivamente, como si fuera una propiedad privada como una casa o un establecimiento comercial, o, en este caso, en cierta forma, ambas cosas a la vez. En la siguiente secuencia, en medio de la noche, se escucha un disparo y a partir de ahí comienza un tiroteo por las calles del ghetto que circundan a la esquina. En ningún momento los *corner boys*, ni los espectadores, visualizamos a los traficantes que los habían amenazado. Al final del tiroteo queda la duda de si se ha llegado a producir el ataque.

La escalada de violencia entre traficantes se visibiliza en el relato en el último episodio. DeAndre, que ha vuelto al tráfico de drogas, escucha disparos desde su esquina, se acerca al lugar de donde provenían. Han disparado a Boo, uno de sus compañeros. Al preguntar por quién le ha disparado a otros dos de sus amigos, uno contesta: “One of them Vincent Street niggers, I think”, mientras que el otro replica “No, it was one of them Terrace niggers”. Las bandas dedicadas al tráfico de drogas han proliferado por el ghetto hasta complicar la detección de qué traficante pertenece a qué banda. Las dinámicas de poder se complican y multiplican, generando una mayor violencia en el proceso de ocupación del espacio y, con él, del mercado. Cuando el primo de DeAndre, que dirige ahora el pequeño grupo, llega al lugar y pregunta quién lo hizo, uno de los compañeros anteriormente citados concluye, entre risas: “probably a nigger with a gun”. La violencia entre traficantes se ha hecho tan común, incorporándose a la rutina diaria, que se ha banalizado.

6.1.2.4. Conflicto familiar

La familia, como tipo básico de comunidad, es un elemento de estudio fundamental a la hora de analizar las relaciones de comunicación y poder urbanas, en unas obras como las de

David Simon. En *The Corner* las dinámicas familiares resultan especialmente interesantes porque los tres personajes centrales del relato son un hombre, una mujer y el hijo mayor de ambos: Gary McCullough, Fran Boyd y DeAndre McCullough. Como consecuencia de ello, las interacciones entre estos tres personajes visibilizan y representan gran parte de los problemas urbanos que la serie expone, denuncia y analiza. De ahí que el conflicto familiar sea un elemento nuclear de la ficción de Simon y Mills.

De las tres relaciones que se establecen, a saber: entre padre e hijo, entre madre e hijo y entre ambos progenitores, la que tiene una mayor relevancia narrativa y discursiva es la que se produce entre Fran y su hijo DeAndre. Ello se debe a que mientras Gary he dejado de ejercer sus funciones como padre, Fran mantiene en su hogar a sus dos hijos. De tal forma, que el conflicto entre ambos se desarrolla en la casa, un espacio privado, al revés que la mayoría de conflictos que relata la ficción. El centro del conflicto entre madre e hijo radica en el rechazo frontal de Fran a que DeAndre trafique con drogas. Cuando al inicio del segundo episodio, Fran acude a recogerlo a la comisaría, tras ser detenido, se produce una discusión entre ambos que resume el conflicto:

F.B.: I ain't going to tell you again. This shit is not for you.
D.M.: Yeah, all right.
F.B.: Think you're a man? You're not.
D.M.: You're still my child, and this is not for children.
F.B.: Please, come on.
D.M.: You see what this shit did to your daddy. You see where I'm at with it. This ain't no fucking joke. You keep on with it, and I'll put your ass out of my house.
(Episodio 2)

Si el consumo de droga destruyó a la familia, cuando tanto Fran, como Gary, se volvieron adictos, el tráfico amenaza con dividirla aún más, al provocar la expulsión del hijo mayor del hogar materno. La táctica de Fran es clara, intenta, a través de la amenaza, forzar a su hijo a que abandone el tráfico de drogas, porque es consciente del daño que le ha hecho a su familia este problema urbano. Fran, además, pretende que DeAndre regrese al colegio, estudie y pueda aspirar a tener una vida alejada de las drogas. Sin embargo, la táctica discursiva se muestra fallida. La hermana de Fran, Bunchie, lo ve traficando en una esquina y Fran se enfrenta abiertamente a su hijo mayor en la cocina del hogar, ordenando al pequeño, que suba arriba, intentando protegerlo del conflicto. Todo ello provoca que DeAndre ataque directamente a Fran allí donde más le duele, su condición de madre: "You think he don't know he live in a drug house? (...) You don't think he know what you do down in the basement?" (Episodio 2). Acorralada discursivamente por su hijo, que la ha colocado ante el espejo de su propio conflicto interno: la lucha entre la adicta a las drogas y la madre que debe proteger a sus hijos de las mismas; Fran responde golpeándolo con el palo de una escoba y éste la coge por el cuello en un acto reflejo, deteniéndose la pelea cuando ambos son conscientes de que han pasado de la virulencia de sus respectivos discursos, a la violencia física.

Tras esta discusión, DeAndre se muda a la antigua casa familiar, ahora una vivienda abandonada, que su padre emplea para drogarse. Sin embargo la dureza de la vida en el ghetto hace que DeAndre se replantee su decisión y regrese al hogar materno. Así, madre e hijo llegan a un consenso, éste dejará de traficar y volveré al colegio, exactamente lo que Fran le había demandado al inicio del capítulo. DeAndre no se limita a cumplir este acuerdo, sino que

además busca trabajo en la Crab House, lo cual permite que el espectador vea la reacción más entusiasta de Fran Boyd a lo largo del relato: “My baby gonna see about a job” dice riendo y bailando en la acera.

Sin embargo, DeAndre termina regresando al negocio de la droga, Fran encuentra mercancía y una pistola en su hogar, se las roba, comercia con ellas y ambos vuelven a enfrentarse. En esta nueva discusión, Fran repite las principales macroproposiciones de su discurso: soy tu madre, no puedes traficar con drogas mientras sigas viviendo en mi casa. Mientras que DeAndre introduce un elemento clave en el conflicto familiar: el pasado. A lo largo de la ficción, los flashbacks nos muestran, de forma fragmentaria y concisa, qué fue lo que pasó con esta familia hasta llegar al inicio del relato. DeAndre emplea el pasado familiar para culpabilizar a su madre de la adicción de su padre, principal sustento económico de la familia y, por lo tanto, del colapso del modo de vida que llevaban hasta que tanto Fran como Gary cayeron en la adicción. “Maybe if you detox, you could get back with my father and everything could be like it was” (Episodio 2) sostiene DeAndre en medio de la discusión. Sin embargo, aunque Fran llega a desintoxicarse, Gary jamás lo consigue, y el conflicto entre madre e hijo en torno al tráfico de drogas pervive hasta el mismo final del relato. A pesar de intentar dejar el tráfico en varias ocasiones, DeAndre siempre acaba volviendo al mismo, como explicamos a la hora de analizar a este actor y su discurso.

En cuanto a la relación entre DeAndre y Gary, ésta tiene una presencia en el relato inferior, dado que Gary se ha desentendido del cuidado de sus hijos. Ello provoca que los intercambios comunicativos entre ambos estén marcados por la desconfianza y la decepción del hijo con respecto al padre. Dicha decepción se visualiza en el primer episodio, cuando DeAndre, al observar la desesperación de su padre, le da cocaína para que pueda intercambiarla por la droga que necesita para calmar su mono. Poco después, Gary termina siendo detenido. Tras salir de prisión, se acerca a su hijo, que lo recibe de forma reticente, sin embargo terminan jugando al baloncesto y comunicándose el uno con el otro. Hasta que aparece Roonie, la culpable de que Gary terminara en la cárcel, que le ofrece drogas y éste, termina por recaer y deja de lado a su hijo. Las drogas vuelven a interponerse, una vez más en las dinámicas familiares, rompiendo los consensos que logran articular y reavivando los conflictos. En la misma línea, en el segundo episodio, cuando DeAndre habita temporalmente en el que antaño había sido el hogar familiar, cree que su padre, que acude al mismo para drogarse, le ha robado sustancias, sin embargo no se enfrenta a su padre. Mientras el conflicto con su madre se verbaliza en diversas discusiones en las que ambos construyen sus discursos, el conflicto con su padre se sustenta en la ausencia de comunicación.

6.1.3. Espacios urbanos

6.1.3.1. Las calles y las esquinas del ghetto

La ausencia de plazas o parques, hace que los espacios públicos por excelencia en el Oeste de Baltimore sean las calles y las esquinas que las articulan. En ellas discurre el mundo de la vida en el ghetto, en ellas se establecen las dinámicas de comunicación y poder entre los diversos actores que lo habitan. Son espacios de encuentro y desencuentro entre los personajes que protagonizan el relato. Son, como decía Dutton al inicio de la serie, espacios de vida y muerte (Episodio 1). Su estado es de abandono total por parte de los poderes

públicos. Están sucias, mal asfaltadas, llenas de baches y deterioradas, simbolizan la dejadez de funciones por parte de las administraciones y la degradación de parte del tejido urbano.



Ilustración 7. *The Corner*. Episodio 1.

Teniendo en cuenta que la obra que estamos analizando lleva por título *The Corner*, en castellano La Esquina, no es difícil deducir, de entrada, la relevancia de dicho espacio en el desarrollo del relato. Si a este hecho le sumamos que el prólogo, que ya hemos analizado, es una declaración de las intenciones del autor y que en el mismo se describe a las esquinas como un espacio central en el fluir de la comunicación urbana, partimos ya de la base de que las esquinas son un espacio público de suma importancia en la obra de Simon en general y en *The Corner* en particular. Como consecuencia de ello, las esquinas están presentes en todos los capítulos de esta obra televisiva, siendo espacios de conflictos, donde se establecen dinámicas comunicativas y de poder.



Ilustración 8. *The Corner*. Episodio 3.

Ya en el arranque del primer episodio, Gary, protagonista del mismo, entabla una conversación con el documentalista sobre su pasado, sobre los trabajos que tuvo, sobre su familia y sobre su adicción a las drogas. En las esquinas fluye la información, la droga y el dinero. Son espacios de conflicto, nodos centrales del mundo de la vida en el ghetto y por lo tanto también espacios de violencia y muerte. De ahí su relevancia en las dinámicas comunicativas y de poder. Como se ha señalado con anterioridad, su apropiación por parte de las diversas bandas de traficantes y de las fuerzas de seguridad es uno de los grandes conflictos urbanos.

En el segundo episodio, DeAndre pone en marcha una estrategia para conservar el control de la esquina donde él y sus compañeros trafican, pero también donde se interrelacionan y comunican. En el episodio quinto, dicha ocupación de la esquina se ve amenazada por una banda de traficantes llegada desde Washington. En la misma acaba teniendo lugar un tiroteo. En la esquina, DeAndre se siente parte de la comunidad, crea lazos de amistad y de identificación. Pero también en la esquina puede terminar muriendo. En las calles y en las esquinas se producen gran parte de los intercambios comunicativos que conforman el relato, y en ellas también tienen lugar algunos de los momentos de mayor carga dramática del mismo. En las calles y esquinas se visibilizan, como en ningún otro espacio urbano, los conflictos y los problemas de la ciudad.

En el cuarto episodio, Fran Boyd acude a un grupo de auto-apoyo compuesto por adictos a las drogas. En dicha reunión un hombre articula un discurso sobre la terrible influencia que ha tenido la adicción a las drogas, y la esquina como espacio que simboliza dicha adicción, en su vida. Llegando a robar a su propia madre para conseguir dinero con el que comprar droga en una esquina. “That’s the reality of the corner. It cares nothing about you. It don’t care where you come from. Your color. Your age. Your religion. It’s big enough to take us all.” (Episodio 4). Este discurso hace que la esquina cobre vida, configurándola como el espacio central del tráfico de drogas y de la adicción a las mismas, centro de los conflictos en el ghetto, y de las dinámicas de comunicación y poder que se dan lugar en el mismo.



Ilustración 9. *The Corner*. Episodio 1.

6.1.3.2. Edificios de proveen servicios públicos

La presencia de edificios públicos es reducida en *The Corner*, como consecuencia de la dejadez de funciones de las administraciones y la carencia de canales de comunicación entre los poderes públicos y la ciudadanía que habita el ghetto. En el terreno del sistema educativo público la ficción muestra fugazmente el instituto donde estudia DeAndre, un pabellón donde juega un partido su equipo de baloncesto y un espacio del centro donde éste acude a representar a su instituto en una competición de discursos. *The Corner* plantea la crisis del sistema educativo público estadounidense a través de la ausencia, es decir, del escaso peso del mismo en la vida de DeAndre, que se ausenta constantemente del colegio para dedicarse al tráfico de drogas. De ahí que dichos espacios tengan una presencia residual en el relato.

Los juzgados, las cárceles, los centros de menores y las comisarías están presentes en la obra, pero al estar situadas fuera del ghetto su relevancia narrativa es reducida. *The Corner* pretende mostrar y analizar cómo es la vida de las personas que viven en el Oeste de Baltimore, de ahí que la práctica totalidad del relato esté ambientada en espacios del mismo: las calles, las esquinas, las casas... La inclusión de estos espacios jurídico-policiales, ligados a las políticas públicas de seguridad y a la war on drugs, sirven para ilustrar cómo los poderes públicos afrontan los problemas urbanos que presenta la ficción, en especial el tráfico de drogas. No les interesa a Simon y a Mills analizar el funcionamiento de estos espacios y las dinámicas de poder y comunicación que se dan en los mismos, aunque por ejemplo, en el primer episodio se apunta hacia la masificación carcelaria. Si no que dichos espacios sirven para ilustrar la visión crítica que la serie muestra de la gestión de los poderes públicos. Será en su siguiente obra, *The Wire*, cuando Simon ahonde en dichos espacios.

El último espacio a destacar en este apartado es el centro de rehabilitación. Fran Boyd ingresa en uno para poner fin a su adicción a las drogas. Como se ha indicado anteriormente, ingresar en estos centros resulta complicado, dada la masificación de los mismos y las largas listas de espera. Las instalaciones de los centros son austeras y de escaso tamaño para la demanda que tienen que cubrir. *The Corner* no ahonda en las relaciones comunicativas y de poder que se establecen en estos centros. La secuencia más interesante a este respecto se produce en el cuarto episodio, cuando Fran, que ha ingresado por fin en el centro, conversa en un deteriorado patio con una mujer de raza blanca, mientras ambas fuman. “Why is it white people smoke Marlboros and black people smoke Newports?” pregunta Fran. Esta secuencia permite mostrar que el problema de la adicción a las drogas no lo tienen sólo los afroamericanos que viven en el ghetto, sino que dicha adicción es un problema urbano de mayor calado, que trasciende a la raza y a los barrios. Pero a la vez visibiliza la desigualdad existente entre afroamericanos y blancos en algo tan sutil como la marca de tabaco que fuman.



Ilustración 10. *The Corner*. Episodio 4.

6.1.3.3. Espacios comunitarios: el centro recreacional y el jardín

El centro recreacional, más que un espacio público es un espacio comunitario, gestionado por Ella, una mujer que perdió a su hija, víctima mortal de un tiroteo, y que intenta combatir los problemas urbanos ofreciendo a los adolescentes un espacio de comunicación y encuentro, que los aleje de las esquinas. Esa es la función primordial del centro, paliar la ausencia de

políticas públicas dirigidas a la juventud y ofrecer alternativas de ocio y entretenimiento en un barrio donde se carece de espacios específicamente contruidos para ello.



Ilustración 11. *The Corner*. Episodio 2.

El centro recreacional es un espacio de capital importancia para la comunidad o para la formación y mantenimiento de la misma. De ahí que cuando en el penúltimo capítulo roban la televisión de dicho centro no sea observado como un hurto más en un barrio donde la sustracción de bienes y materiales es una de las principales fuentes de ingresos económicos. “All kids here have a lot of respect for Miss Ella. They know better than to steal from her.” (Episodio 5) afirma Blue ante la agente policial. El centro recreacional es un espacio ajeno a los conflictos y a las dinámicas de poder del ghetto, de ahí que ni Blue ni Ella crean que un miembro de la comunidad haya podido ser responsable del robo.



Ilustración 12. *The Corner*. Episodio 6.

En el episodio final de *The Corner*, Ella pone en marcha un jardín comunitario en una esquina propiedad de la comunidad. Cuando DeAndre le pregunta por qué va a crear un jardín en una esquina, sabiendo que en las mismas se trafica con drogas veinticuatro horas al día, los siete días de la semana, Ella contesta: “When they see what we’re doing, maybe they’ll move somewhere else.” (Episodio 6). Si decíamos que el centro recreacional era un espacio comunicativo, ajeno a los conflictos urbanos, Ella plantea ahora la ocupación de un espacio simbólico, una esquina, para ser gestionada por el bien común, creando un jardín en un barrio donde los espacios verdes son inexistentes. Si la apropiación y ocupación del espacio público había enfrentado a los traficantes entre sí y con las fuerzas del orden, la inclusión de esta pequeña trama en el relato plantea la idea de que desde el asociacionismo y la comunidad debe entrarse en el conflicto por la gestión del espacio público.

6.1.3.4. Las casas

Las casas donde habitan la mayoría de los personajes de *The Corner*, apenas tienen luz, son oscuras, sucias, carecen de mobiliario, traspiran humedad y resultan inhóspitas. En ellas los protagonistas no viven, sino que simplemente acuden a drogarse y a dormir. Su mundo de la vida está situado, prioritariamente, en la calle, donde se interrelacionan, comunican y negocian con las demás personas.



Ilustración 13. *The Corner*. Episodio 1.

Cuando Gary McCullough acude, en el primer episodio, a la que en sus propias palabras era su casa, lo hace para drogarse. Atraviesa una tabla de madera que hace las veces de puerta y se adentra en una casa de techos amplios, completamente vacía, sucia y oscura. Era la casa donde vivía con su mujer y su hijo. Una casa de estilo victoriano, “there’s a lot of Money in a house like this” sostiene Gary. A través de los flashbacks que usa la ficción para ilustrar cómo la familia de Gary y Fran llegó a su situación al inicio del relato, podemos observar que dicha casa, efectivamente, fue un hogar en su día, amplio, bien equipado y hecho con buenos materiales. En la actualidad Gary emplea esta propiedad para consumir, acudiendo a casa de su madre a comer y dormir. Dicha casa, de unas dimensiones muy inferiores a las de la casa de Gary, es, en cambio, un hogar, modesto pero equipado con todo lo necesario para vivir en él, de ahí que las apariciones de la madre de Gary se produzcan en su mayoría en el interior de su casa. Mientras el resto de personajes pasa la mayor parte de su tiempo recorriendo las calles y esquinas del ghetto, ante la ausencia de un hogar en el que poder vivir y comunicarse, ella sí cuenta con ese espacio privado confortable y acogedor. Aunque *The Corner* sea un relato centrado en la vida en el espacio público, muestra la relevancia de los espacios privados en el mundo de la vida de las personas que habitan las ciudades.



Ilustración 14. *The Corner*. Episodio 4.

A este respecto, es interesante observar cómo las dinámicas comunicativas que se establecen en la casa de Blue son una ramificación de las que tienen lugar en las calles del barrio. Su casa está poblada por sus compañeros adictos y en ella estos no sólo se drogan o refugian, sino que también se comunican. No funciona como un espacio privado, es una prolongación del espacio público. Este fenómeno se da, con menor intensidad, en la casa que Fran comparte con sus hermanos. En ella, Fran y Bunchie se encuentran casi todo el rato sentadas en la escalera que da acceso a la casa, un espacio de transición entre lo público y lo privado, lo cual hace que la separación entre ambos se diluya. Ya dentro de la propiedad, conviven su vertiente pública, al estar habitada por demasiadas personas, y su vertiente privada, ya sea la apariencia de hogar familiar que Fran le quiere dar para criar a sus hijos en ella, ya sea el uso que ella y Bunchie hacen del sótano, como espacio privado de consumo de droga.



Ilustración 15. *The Corner*. Episodio 2.

Una vez que Fran logra desintoxicarse y encuentra un empleo, se traslada a una nueva casa, huyendo de la dinámica familiar previa, que la empujaba hacia el consumo de drogas. La nueva casa es un hogar normal, el hogar medio occidental, con sus habitaciones, salón y cocina en perfecto estado. Sin embargo, esto cambia cuando el novio de Fran hurta multitud de objetos de la casa al caer de nuevo en las drogas. Si en el ghetto resulta difícil establecer la separación entre espacios privados y públicos, es consecuencia de que los espacios públicos se privatizan, al transformarse en espacios de negocio, y los privados se vuelven públicos, al reproducirse en ellos las dinámicas de comunicación y poder que articulan el barrio.



Ilustración 16. *The Corner*. Episodio 5.

6.1.3.5. Los espacios comerciales

El único comercio situado en el ghetto que se visibiliza en *The Corner* es una pequeña tienda de ultramarinos, regentada por una mujer de origen asiático. A ella acude Gary McCullough a comprar, primero tabaco, y después alimentos para su madre (Episodio 1). En la primera ocasión, Gary es testigo de la disputa entre la dueña y un joven del ghetto, que le reclama, con virulencia que le devuelva su dinero porque le sirvió frío su bocadillo. El pequeño comercio se transforma así en una prolongación del espacio público, de las calles y las esquinas. Además de ser un espacio de conflicto, también es un espacio comunicativo, como demuestra el hecho de que el segundo episodio de la ficción, comience en este espacio, con una conversación entre Dutton y DeAndre. La ausencia de comercios, bares, restaurantes, oficinas, etc. en *The Corner* sirve a Simon y su equipo para visibilizar la realidad: el colapso económico de una parte del espacio urbano, donde los negocios ilegales se convierten en la única fuente de recursos económicos.

En cambio, más allá de la zona Oeste de la ciudad, *The Corner* sí muestra al espectador la existencia de este tipo de espacios. A ellos acuden los protagonistas del relato por dos motivos, bien para robar, bien para trabajar. En el primer episodio, Gary junto a otro habitante del ghetto, se desplaza hasta un centro comercial del condado para robar, es decir, sale, ya no sólo de su barrio, sino de la propia ciudad, desplazándose a la zona residencial suburbial de la misma. En el segundo episodio, Fran se desplaza a otro centro comercial con el fin de robar regalos para su hijo pequeño. Cuando su hijo mayor le pregunta si no ha sido identificada ya en ese centro comercial, Fran le contesta: “I been balled out of every mal in three counties. That don’t stop the show.”. Los centros comerciales, espacios urbanos (y periurbanos) que han simbolizado como ningún otro la terciarización de las economías occidentales, son en *The Corner*, un relato sobre los márgenes del sistema, espacios de conflicto y de delincuencia. En estos centros comerciales se visibiliza la desigualdad social existente en las ciudades actuales, entre aquellos con poder adquisitivo y aquellos que no lo tienen, y cómo dicha desigualdad se relaciona con la delincuencia en la sociedad de consumo.



Ilustración 17. *The Corner*. Episodio 2.

Los espacios comerciales, situados fuera del Oeste de Baltimore, seguirán teniendo presencia a lo largo del relato como espacios donde los personajes acuden a trabajar. No tienen lugar en los mismos, dinámicas comunicativas, con lo cual tampoco se generan discursos a analizar. Son espacios asépticos donde los personajes se limitan a trabajar, visibilizando las duras condiciones de trabajo. Su mundo de la vida está en su barrio, estos espacios, ajenos al mismo, no les facilitan establecer relaciones comunicativas.

6.1.4. Problemas urbanos

6.1.4.1. Tráfico de drogas

A lo largo del análisis, se ha hecho patente la relevancia del negocio de las drogas en la vida de los habitantes del Oeste de Baltimore. Ya sea porque se benefician de la misma, porque son adictos a ella, o, en ocasiones, por ambas cosas a la vez. El tráfico de drogas es el único sector económico del ghetto. Como se ha señalado con anterioridad el sector terciario es prácticamente inexistente. A lo largo de la ficción sólo se muestra un pequeño comercio regentado por una mujer de raza asiática, donde se pueden adquirir víveres básicos. En las calles donde está ambientada *The Corner* no hay ni bares, ni restaurantes. Tampoco oficinas. El sector secundario es, igualmente, inexistente. No se realizan obras, no hay fábricas, ni empresas. El tráfico de drogas se convierte así en la única industria real en el ghetto, la principal proveedora de ingresos económicos y de puestos de trabajo.

Cuando alguno de los personajes principales de *The Corner* pretende obtener un trabajo legal y alejarse del negocio de las drogas, debe abandonar el ghetto para conseguirlo. Como consecuencia de ello, éste se ha convertido en un gran mercado de la droga abierto. *The Corner*, al igual que el resto de las obras analizadas, construye nítidamente un discurso contrario a la war on drugs. Lo hace mostrando el fracaso del sistema jurídico-policial, visibilizando que el mismo no sólo no ha impedido la expansión del tráfico de drogas, sino que ha terminado por potenciar que el mismo se lleva a cabo con una mayor violencia, al enfrentarse policías y traficantes por la ocupación del espacio urbano. Como consecuencia de ello, el tráfico de drogas se muestra, en *The Corner*, como uno de los principales problemas urbanos de la vida en el ghetto. De él derivan, o con él se retroalimentan, gran parte de los problemas que han sido detectados a lo largo del análisis y que serán ilustrados a continuación.

6.1.4.2. Adicción a las drogas

Directamente relacionados con el tráfico de drogas, están los problemas de adicción a las mismas. Gran parte de los personajes más relevantes del relato son adictos a las drogas. Algunos las consumen a lo largo de todo el relato, como Gary, Fat Curt o Ronnie. Otros consiguen desintoxicarse y construir una vida alejada de la dependencia a las drogas, como Fran o Blue. Y otros, como DeAndre, terminan cayendo en la adicción. *The Corner* muestra, desde el realismo y la crudeza, las consecuencias de la adicción a las drogas. Por un lado, están las sanitarias: las drogas dañan el organismo, causando gravísimos problemas al cuerpo humano. Tal es así que Gary termina muriendo de sobredosis. Pero sus consecuencias se hacen notar en todos aquellos que las consumen, a través de su aspecto físico o de las enfermedades asociadas a las mismas que llegan a padecer, como es el caso de Fat Curt.

Por otro lado, estaría el efecto que la adicción tiene en la propia vida del adicto a las drogas. Las consecuencias económicas, sociales o familiares. *The Corner* analiza, a lo largo de sus seis episodios, dichas consecuencias a través, sobre todo, de los tres protagonistas. La adicción a las drogas ha marcado la vida de Fran Boyd y Gary McCullough. Ambos pasaron de tener un futuro próspero, ingresos económicos y una casa grande y valiosa a malvivir con su adicción. Él viviendo en casa de su madre, ella compartiendo un alquiler social con sus hermanos. Cometiendo pequeños delitos para poder seguir comprando droga. Vivir para la adicción, malvivir por ella. *The Corner* no presenta a los adictos como víctimas del sistema social, económico, político. Todos y cada uno de los personajes de la ficción rehúyen el victimismo. Son conscientes de que la adicción es un problema social y personal, que les impide tener un trabajo legal digno o satisfacer sus necesidades básicas y las de su familia.

Los adictos no son víctimas del sistema, pero éste no combate de forma adecuada el problema de la adicción. Como apuntaremos más adelante, los servicios públicos son insuficientes, así como las alternativas que se ofrecen desde los poderes públicos. Bajo la *war on drugs*, Estados Unidos en particular, y los demás países occidentales en general, han combatido el narcotráfico, de forma, según *The Corner*, errada. Pero no han sido capaces de hacer frente al problema social de la adicción a las drogas. Para que haya traficantes tienen que haber adictos que consuman su mercancía. Por ello, la obra de Simon y Mills sitúa el problema de la adicción como un elemento central del relato, de cómo es el mundo de la vida en el ghetto y de cómo funcionan los conflictos y las dinámicas comunicativas y de poder que lo articulan.

6.1.4.3. Sustracción de materiales y desmantelamiento de inmuebles

La obra de Simon reflexiona, como se argumenta a lo largo del presente trabajo, sobre la ciudad post-industrial y el modelo económico de la misma. Si bien *The Corner* se centra, sobre todo en el tráfico de drogas, nos muestra, en el deambular diario de sus protagonistas, otras vías ilegales para la obtención de ingresos. En el minuto 15 del primer episodio seguimos a Gary, personaje principal del mismo, junto a su socio, en el periplo que los lleva a sustraer piezas de metal de una casa, hasta el punto de venta de las mismas, a un mayorista

que las fundirá para revender el metal. En dicho proceso, Gary describe de forma clara y concisa el funcionamiento de esta industria ilegal:

Look, when I started this here metal game, there were only a few people doing this, you know? There was a time you could find a vacant property or a row house renovation. You know, go in at night and rip up all that good plumbing. It got to the point where the contractors put plastic plumbing because they know that the metal got legs. And all this metal gets melted down, up in Pittsburgh, or somewhere. I don't know who owns this place, but I bet they got a mansion in the county. (Episodio 1).

Así, frente al desmantelamiento del mobiliario urbano, como fuente de recursos económicos, para aquellas personas sin empleo en los ghettos, las constructoras optaron por sustituir los materiales de construcción por unos de menor calidad. Como consecuencia de ello, la competencia por conseguir sustraer metal aumentó, dado que la presencia de éste en las construcciones es cada vez menor y el precio del mismo también sufrió una disminución, ya que la demanda por parte de los constructores también experimentó una bajada. Por otra parte, este fenómeno provocó el deterioro de la calidad de las construcciones llevadas a cabo en la ciudad y por lo tanto, afectó al tejido urbano y al mundo de la vida de los que en ella residen.

Este fenómeno se solapa con el masivo abandono de inmuebles en el ghetto que muestra la serie que estamos analizando. Tanto la casa de Gary y Fran, hecha con materiales de gran calidad, como la casa de Blue, se encuentran en estado de abandono, convirtiéndose en meros espacios de consumo de drogas. No cuentan con electricidad o agua, están tapiadas y desmanteladas, son espacios oscuros e inhóspitos. Desde las calles y esquinas, *The Corner* muestra otras edificaciones que han corrido la misma suerte. Al abandonar sus habitantes estas residencias, han sido saqueadas por los sustractores de materiales. Si no es que directamente sus propios propietarios las han desmantelado, como medio para obtener ingresos económicos, como cabría suponer que fue el caso de Gary o Blue.

6.1.4.4. Deterioro del tejido urbano

Junto al deterioro de las construcciones privadas que acabamos de describir, en el ghetto se hace patente, desde el inicio del relato, el deterioro de los espacios públicos. El asfalto de las calles está en mal estado, con baches y grietas. Las esquinas y aceras se encuentran en un estado similar. No existen plazas, parques o espacios de recreo. *The Corner* muestra un estado de deterioro general. La degradación de los espacios privados y públicos provoca un efecto huida del ghetto y la aceleración del empobrecimiento del mismo. Cuando Blue logra desintoxicarse y encontrar trabajo, rehúye habitar de nuevo su antigua casa. La misma se encuentra en tal estado de decadencia que resulta inhabitable. El estado del barrio es incluso peor, convertido en un macro-mercado de la droga, con todo lo que ello conlleva: ocupación del espacio público por parte de los traficantes, conflictos violentos entre bandas rivales y con las fuerzas de seguridad, acoso policial... A esto hay que sumarle la inexistencia de espacios públicos que faciliten las relaciones comunicativas y la construcción de la comunidad, así como la carencia de servicios y equipamientos públicos básicos: desde medios de transporte (jamás se ve un autobús o una parada de autobús en *The Corner*), hasta hospitales situados en el interior del barrio.

6.1.4.5. Dejadez de funciones de los poderes públicos

Esta tesis doctoral parte de la hipótesis de que en la obra de Simon se defiende que uno de los principales problemas urbanos, es la ausencia de dinámicas comunicativas entre la ciudadanía y los poderes públicos. La ciudad sufre un problema de incomunicación. En *The Corner* se refleja la inexistencia de canales de comunicación entre los representantes de la ciudadanía y las personas que habitan en el ghetto. El único poder público de relevancia en la obra es la policía de Baltimore, la fuerza coercitiva del gobierno local. Tanto el gobierno municipal, como el estado de Maryland y el gobierno federal, son actores que no participan en las dinámicas de comunicación y poder que muestra esta ficción. Ello se debe a que *The Corner* visibiliza los discursos y conflictos de actores que no ejercen el poder, que actúan en los márgenes del sistema. En el resto de las obras analizadas, los poderes públicos tendrán una mayor incidencia en el relato, puesto que en ellos tienen una mayor relevancia los actores que ejercen el poder, ya sean públicos o privados. La incomparecencia de los poderes públicos en *The Corner* hace patente la ausencia de canales de comunicación entre estos y la ciudadanía que habita en el ghetto.

En relación directa con la falta total de comunicación entre poderes públicos y ciudadanía, está la ausencia de conflictos entre unos y otros. Los conflictos urbanos surgen, a menudo, como se intentará demostrar en el presente trabajo, por la ausencia de dinámicas comunicativas. De tal forma que la aparición de un conflicto genera la puesta en marcha de canales de comunicación entre los actores que forman parte del mismo, ya sea para resolverlo llegando a consensos, ya sea para mantener el enfrentamiento. En el caso de *The Corner* esto no se produce, no existe un conflicto entre las instituciones y la ciudadanía que habita en el ghetto y demanda una mejor de los servicios públicos, a los actores que ejercen el poder. Es tal la invisibilidad a la que están sometidos los ciudadanos de los espacios urbanos marginales, que los poderes públicos no los tienen en cuenta a la hora de gestionar el bien común, más allá del control de estos espacios por parte de las fuerzas de seguridad.

Si los poderes públicos no tienen en cuenta los problemas urbanos del ghetto y los ciudadanos de estos barrios no esperan nada de dichos poderes, el resultado es que no existirán conflictos entre unos y otros, porque la puesta en marcha de dinámicas comunicativas entre ambos resulta impensable. Como consecuencia de ello, los poderes públicos hacen una dejadez manifiesta de sus funciones en dichos espacios urbanos, lo cual incide, como ya hemos señalado, en el deterioro de dichos espacios, en la ausencia de actividades económicas legales en los mismos, o en la escasez de servicios públicos, desde colegios e institutos, hasta hospitales o centros de desintoxicación, pasando por políticas públicas de urbanismo y vivienda que combatan la existencia y formación de ghettos. Esta dejadez de funciones de los poderes públicos y la ausencia de comunicación entre los mismos y la ciudadanía de estos barrios, fomenta gran parte de los problemas urbanos que se visibilizan en *The Corner*. Simon y sus guionistas construyen de esta forma, una crítica a la acción o inacción de los poderes públicos, situándolo como un problema capital de la ciudad y relacionándolo con el resto de problemas urbanos.

6.1.4.6. Paro y precariedad laboral

Como hemos señalado con anterioridad, en el West Baltimore que reconstruye *The Corner*, las actividades económicas ilegales son la principal fuente de dinero. Principalmente el tráfico de drogas, pero también la sustracción y compraventa de materiales o el hurto de bienes. Para obtener un trabajo legal los protagonistas del relato tienen que salir del ghetto. El desmantelamiento del tejido industrial en las ciudades occidentales, en el mundo globalizado, ha provocado que sea en el sector terciario donde trabaje la mayoría de la población activa. Teniendo en cuenta la falta de formación de las personas que habitan en el ghetto, como consecuencia de sus bajos ingresos económicos, estas personas se ven avocadas a aceptar trabajos en la hostelería o el comercio, escasamente remunerados y con pobres condiciones laborales.

The Corner ilustra, a través de Gary y DeAndre McCullough un problema que se retroalimenta. Por un lado, Gary tuvo que abandonar sus estudios universitarios para hacerse cargo de su familia, cuando su mujer, Fran, se quedó embarazada. A pesar de ello consiguió, a través del trabajo duro y su capacidad para realizar inversiones en el mercado financiero, lograr grandes ingresos. Sin embargo, este modo de vida entró en crisis cuando tanto él como su mujer se convirtieron en adictos a las drogas. Como consecuencia de ello, Gary, un hombre de mediana edad, drogodependiente, sólo puede aspirar a trabajos mal pagados como los que tuvo en su juventud, de tal forma, que regresa a la Casa del Cangrejo.

Frente a este panorama laboral y económico, el tráfico de drogas surge como una vía de ingresos peligrosa, como ya hemos ilustrado, pero rentable, y requiere un esfuerzo menor al que requieren trabajos legales mal pagados y con duros horarios en negocios situados fuera del ghetto. De ahí que el hijo de Gary, DeAndre, se vea tentado a lo largo de todo el relato a ser un corner boy. Finalmente, DeAndre termina abandonando el sistema educativo, puesto que la recompensa inmediata de ingresos por parte del tráfico de drogas, pesa más que los beneficios que una educación a largo plazo, a la que quizás no pueda acceder por su falta de dinero, le pueda reportar, de cara a obtener en un futuro un trabajo cualificado. Así, la falta de recursos del sistema educativo público y la enorme cantidad de dinero que requiere la formación superior, aunque se mantengan en un segundo plano, se convierten en factores capitales para explicar la escasa formación de los habitantes que habitan los espacios marginales de la ciudad, así como las altas tasas de paro, la escasez de recursos económicos y en última instancia la pobreza y la desigualdad social urbanas. El discurso de los autores es claro: la ciudadanía de los ghettos no puede estudiar porque carece de ingresos económicos y carece de ingresos económicos porque no puede estudiar.

6.1.4.7. Desigualdad económica, pobreza y exclusión social

Dado que la ciudad es un espacio articulado y construido por las dinámicas de poder y comunicación que se dan en la misma, los conflictos y problemas urbanos depende de dichas dinámicas y se encuentran interrelacionados. Como consecuencia de ello, los problemas urbanos se presentan y analizan en *The Corner* guardan relación unos con otros, siendo el problema de la pobreza y la desigualdad social producto de todos los problemas analizados con anterioridad en el presente estudio.

Cuando analizamos los espacios comerciales, señalamos que los protagonistas del relato acuden a los mismos o bien para delinquir, o bien para trabajar. La única excepción tiene

lugar en el cuarto episodio de la ficción, cuando Gary se desplaza al centro de Baltimore. Este viaje al centro de la ciudad, a la zona comercial y de negocios, visibiliza como ninguna otra secuencia en la serie la desigualdad urbana. Frente al deterioro del tejido urbano en el ghetto, en el centro de Baltimore, abierto a su bahía, las calles están limpias y en buen estado, hay zonas verdes, las personas, en su práctica totalidad de raza blanca, transitan libremente, sin traficantes o fuerzas policiales ocupando los espacios públicos. Hay numerosos comercios y espacios de recreo. Gary entra en un negocio que dispensa productos farmacéuticos y alimenticios. Detrás del mostrador hay dos personas, una de raza blanca y la otra afroamericana. Cuando Gary, con su apariencia sucia y desaliñada, entra, el blanco indica al dependiente afroamericano que se acerque a él, con un gesto que transmite desconfianza. ¿Qué hace un habitante del ghetto en el centro de la ciudad? *The Corner* plasma así la existencia de fronteras urbanas, entre los barrios habitados por las personas que ejercen el poder y los barrios poblados por las personas que viven en los márgenes del sistema de poder urbano. Gary desea comprar unas pastillas que compensen las carencias de su organismo, como consecuencia de su pésima alimentación. El dependiente le pregunta si es pobre en hierro. Y Gary, sonriendo, contesta “I’m just poor.” (Episodio 4).



Ilustración 18. *The Corner*. Episodio 4.

Para terminar su tarde en el centro, Gary McCullough acude al cine, un espacio de ocio impensable en el ghetto, de hecho cuando regresa al mismo Scilio le pregunta “What kind of dope fiend goes to the goddamn movies?”. La película que elige ver es *Schindler’s List* (Spielberg, 1992). Una historia sobre cómo un pueblo, los judíos, fueron encerrados por el régimen nazi, primero en ghettos y más tarde en campos de concentración para ser exterminados. El visionado de *Schindler’s List* trastoca profundamente a Gary, y lo lleva a construir este discurso frente a sus compañeros adictos:

And I’m realizing that it’s happening again (...). Man, we’re sitting here, day after day, making ourselves a Little bit less human. And the world’s happy to see it. It seems like they’re happy to see it, man. I mean, when I was making money, it didn’t matter, ‘cause I was still a nigger. Now that I’m sitting up here, getting high with y’all, it’s still the same (...) The germans made the jews into niggers. That’s what that was about. That’s what this is here, except we’re doing it to ourselves. It seems like the world just can’t wait for us to finish, until we all end up dead. (Episodio 4).

La adicción a las drogas, la pobreza y el racismo confluyen en una desigualdad social que mata a una parte de la ciudad, tanto al propio espacio urbano como a las personas que lo habitan. La macroproposición de este discurso es clara: la desigualdad mata. Los actores que

ejercen el poder no hacen nada para combatir dicha desigualdad y las personas que la padecen no luchan contra ella. En otro nivel de lectura, cabe señalar el juego metanarrativo que establecen Simon y Mills. *Schindler's List* ha conseguido que Gary reflexione sobre el funcionamiento de la sociedad y los problemas urbanos y sea capaz de articular un discurso en torno a los mismos. *The Corner*, en particular y toda la obra de Simon en general, tiene el mismo objetivo. Busca que los espectadores comprometidos sean capaces de reflexionar y generar su propio discurso.

Volviendo a la denuncia que hace la ficción de la desigualdad y la pobreza, ésta se nos muestra constantemente a lo largo del relato, a través de sus personajes y de los espacios que estos habitan. Frente a la comodidad con la que llegaron a vivir Gary y Fran, comprando una casa grande y bien equipada, donde celebraban animosas fiestas, la ficción contrapone la imagen de esa misma casa completamente desmantelada e inhóspita. Los espacios públicos y privados del ghetto reflejan la pobreza y escasez de ingresos y servicios. Los personajes de la ficción viven en terribles condiciones. Fran tiene que compartir una casa de alquiler social con el resto de sus hermanos, ninguno tiene una fuente estable de ingresos económicos y todos ellos son adictos a la droga. Aún así, esa casa es un hogar habitable, donde Fran intenta criar a su hijo más pequeño, alejándolo de los problemas que acucian al barrio. También es una casa modesta la de la madre de Gary, aunque dotada con los servicios necesarios para llevar una vida digna. Sin embargo, podemos observar cómo Fat Curt, Scalio, Ronnie o el propio Gary malviven en pésimas condiciones de salubridad, malnutridos, sin ropa, habitando casas sin luz, ni gas.

La pobreza y la creciente desigualdad social que ésta genera son, quizás, el mayor problema que afrontan las ciudades. La formación de ghettos urbanos, como el que *The Corner* retrata de forma pormenorizada, es consecuencia de esta desigualdad y a la vez la incentiva, creándose así una ciudad dual, con barrios de rentas altas, múltiples actividades económicas, espacios y servicios públicos óptimos; y barrios de rentas bajas, deteriorados, sin servicios y sin actividades económicas legales. Al dar voz a las personas que viven en la marginalidad, *The Corner* sitúa la desigualdad social en el centro de la obra de Simon y en su reconstrucción crítica de las dinámicas de poder y comunicación que articulan la ciudad post-industrial en el mundo global.

6.2. THE WIRE. PRIMERA TEMPORADA

Un detective de homicidios del departamento de policía de Baltimore, Jimmy McNulty, está tras la pista de la banda de tráfico de drogas más poderosa de West Baltimore, dirigida por Avon Barksdale y Stringer Bell. Gracias a sus relaciones con el juez que instruye un caso contra un miembro de la banda, D'Angelo Barksdale, consigue que éste le exija a la policía de la ciudad la puesta en marcha de una investigación que desmantele el entramado criminal de dicha organización. El subdirector de operaciones pone al cargo de la misma al teniente de narcóticos Cedric Daniels, con el fin de evitar que la investigación se complique y pueda terminar implicando a otros actores que ejercen el poder a nivel urbano.

6.2.1. Actores: estrategias, tácticas y discursos

6.2.1.1. La banda de Barksdale

En el tercer episodio de la temporada, D'Angelo Barksdale, sobrino y lugarteniente del capo de la droga, llega al descampado que ocupa la banda y que él controla, cuando dos de sus hombres, Wallace y Bodie, se encuentran jugando a las damas con las fichas del ajedrez. Entre los tres se produce una de las conversaciones más famosas de la obra de Simon.

D.B.: Y'all don't know how top lay chess, do you?

B: So?

D.B: So nothing man. I'll teach y'all if you want to learn.

B: Come on, man. No, come on. We're right in the middle of a game.

W: Chillo ut, I want to see this.

D: Y'all can't be playing no checkers on no chessboard.

B: All right, man.

D.B.: Look, check it, it's simple. See this? This is the kingpin. And he the man. You get the other dude's King, you got the game. But he's trying to get your king, too, so you gotta protect it. Now the king, he moves one space, any direction he damn choose, 'cause he's the king. Like this, this, all right? But he ain't got no hustle. But the rest of these motherfuckers on the team, they got his back. And they run so deep, he really ain't gotta do shit.

B: Like your uncle.

D.B.: Yeah, like my uncle. You see this? This is the queen. She's smart and she's fierce. She moves any way she wants, as far as she wants. And she is the go-get-shit-done piece.

W: Remind me of Stringer.

D.B.: And this, over here, is the castle. It's like the stash. It moves like this. And like this.

W: Dog, stash don't move, man.

D.B: Come on, think. How many times we move the stash house this week? And every time we move the stash, we got to move a little muscle with it to protect it.

B: True, you're right. All right. What about them little bald-headed bitches right there?

D.B.: These right here. These are the pawns. They're like the soldiers. They move like this, one space forward only, except when they fight. Then it's like or like this. And they like the front lines. They be out in the field.

W: So how do you get to be the king?

D.B.: It ain't like that. See, the king stays the king, all right? Everything stays who he is except for the pawns. Now if a pawn makes it all the way down to the other dude's side, he gets to be queen. And like I said, the queen ain't no bitch. She gotta ll the moves.

B: All right, so if I make it to the other end, I win?

D.B.: If you catch the other dude's king and trap it, then you win.

B: But if I make it to the end, I'm top dog.

D.B.: No, it ain't like that, look. The pawn, man, in the game, they get capped quick. They be out of the game early.

B: Unless they're some smart-ass pawns. (Episodio 3).

A través de esta sencilla explicación de cómo se juega al ajedrez, David Simon y Ed Burns resumen el funcionamiento del entramado criminal, que se encuentra en el centro del relato que construyen en la primera temporada de *The Wire*. El rey es Avon Barksdale, el hombre que dirige la banda que controla el tráfico de drogas en el Oeste de Baltimore. La reina es Stringer Bell, que, empleando la terminología de jerarquía policial de la que hablaremos más tarde, es el subdirector de operaciones. Entre ambos planifican las estrategias de poder que deben seguir todos los miembros de la organización. Mientras Barksdale tiene una capacidad de movimiento reducida, circunscribiéndose su actividad al centro neurálgico de la banda, una oficina situada en la trastienda de un club de striptease, Orlando's; Bell puede desplazarse a través de todos los espacios ocupados por la banda, interviniendo allí donde surge algún problema que dificulta la puesta en marcha de la estrategia diseñada.

Las torres, siguiendo la metáfora planteada por Simon y Burns, son, en palabras de D'Angelo, las toperas, los centros de distribución de la droga. La misma llega a estos y desde allí se distribuye a cada uno de los puestos de venta que la banda tiene a lo largo y ancho del espacio que controla. Para evitar que sean descubiertas por la policía, estas toperas se desplazan de lugar de forma constante, de ahí que D'Angelo las identifique con las torres. La última ficha a la que se menciona en la explicación es el peón. Los peones, situados en la primera línea de combate por el control del espacio urbano y, por ende, del negocio, son, empleando la nomenclatura acuñada en *The Corner*, los corner boys. Son la ficha más débil de la jerarquía de poder. La mayoría de ellos desaparecerá del tablero, como consecuencia de los diversos conflictos que tienen lugar en el espacio urbano, ya sea entre traficantes o entre estos y las fuerzas de seguridad. Serán asesinados, detenidos o tendrán que exiliarse. Si consiguen sobrevivir durante un tiempo, pueden llegar a aspirar a ascender en la jerarquía de poder.

Continuando con la metáfora, se puede establecer, tras analizar las dinámicas de poder y comunicación, que los alfiles vendrían a ser los lugartenientes del líder de la banda. Dichos lugartenientes se encargan de la gestión diaria de un determinado espacio. Aseguran la ocupación de dicho espacio, haciendo frente a los posibles ataques de la policía y de traficantes rivales; y supervisan en funcionamiento del negocio, es decir, que la compraventa de droga se efectúe según la estrategia diseñada por los líderes de la organización. De tal forma que los lugartenientes tienen cierto poder sobre sus subalternos y sobre su espacio, pero no participan en la toma de decisiones y en el diseño de la estrategia de poder. D'Angelo Barksdale sería un alfil, puesto que dirige el negocio en las Casas Baratas, pero su capacidad de influencia en las decisiones que toman su tío y Bell es nula. El tablero lo completarían los caballos, que vendrían a ser las tapaderas, los negocios aparentemente legales que sirven para lavar el dinero negro y para ocultar las operaciones ilegales. El propio tablero es el espacio

urbano en conflicto. Y el juego es el tráfico de drogas, principal actividad económica en los barrios marginales de la ciudad.

Una vez construido este mapa básico del funcionamiento de la organización criminal, pasaremos a analizar los principales elementos de la estrategia de poder de la misma, a través de los discursos y de las acciones de los actores que forman parte de dicha organización.

La estrategia de poder puesta en marcha por Avon Barksdale y Stringer Bell se sustenta sobre el control total de las dinámicas de poder y comunicación internas. En primer lugar, no existen espacios comunicativos entre los dos líderes y el resto de su organización. Sólo se establece una relación comunicativa entre ellos, de cara a diseñar, modificar y adaptar la estrategia y las acciones ligadas a la misma. Dicha comunicación tiene lugar siempre en la oficina de Avon en Orlando's, centro neurálgico y de toma de decisiones. Además, sólo ellos conocen la estrategia de poder en su totalidad. Al resto de miembros de la organización se les transmite, de forma unidireccional y verticalmente, la información que necesitan para poder llevar a cabo su trabajo. Cuanto menos sepan menos peligrosos resultan para los intereses de los líderes. Si la información es poder, compartir demasiada información con los mandos inferiores puede resultar una amenaza al liderazgo, puesto que, en el plano interno, puede facilitarles la puesta en marcha de tácticas que busquen poner fin a dicho liderazgo. Y en el externo, la posesión de información puede ser empleada, en el marco de los conflictos en los que está inmersa la banda, para negociar con las fuerzas de seguridad o con las bandas rivales.

Como consecuencia de ello, la banda de Barksdale se muestra como una organización fuertemente jerarquizada, donde no existen relaciones comunicativas más allá de la cúpula que ejerce el poder, sino que los intercambios comunicativos son sustituidos por intercambios de información relevante para el mantenimiento del espacio y el negocio. Teniendo en cuenta la relevancia de la información en su funcionamiento, las dinámicas de poder están intensamente asociadas a la misma. La información se transmite de la forma más sucinta y opaca posible, de cara a evitar, por un lado, que sea obtenida por el resto de actores con los que la banda está en conflicto y por otro, que pueda ser empleada por los propios miembros de la organización, en contra de los dirigentes y su estrategia.

El sistema, a través del cual Barksdale y Bell hacen llegar sus decisiones al resto de la banda y los miembros de la misma los mantienen informados, está pensado para evitar la intromisión de los actores rivales. Dicho sistema es producto de la combinación de buscas, dispositivos tecnológicos que ya estaban en desuso en los albores del S.XXI y los teléfonos públicos, cuya presencia hoy en día en el tejido urbano es meramente testimonial. Este sistema se ve complementado por las reuniones que mantienen Avon y/o Bell con sus lugartenientes, ya sea en alguno de los negocios tapadera, ya sea, de forma excepcional, en el espacio que se encuentra bajo su control. En dichas reuniones se lleva a cabo el traspaso de la recaudación y se transmiten las decisiones que puedan afectar al trabajo del lugarteniente de turno.

Las dinámicas de poder que rigen el funcionamiento de la banda se sustentan en el control de la información y del empleo de la fuerza. Las decisiones no pueden ser cuestionadas, no hay dinámicas comunicativas que permitan que dichas decisiones puedan ser debatidas y consensuadas. Una vez tomadas, son de obligado cumplimiento. Las dinámicas de poder existentes garantizan que en caso de que algún actor lleve a cabo (o deje de llevar a cabo) una acción, perjudicando a la estrategia de poder, la cúpula puede emplear su poder

coercitivo. Recogiendo las palabras de Wenceslao Galán (2007): “poder es poder matar, por eso la amenaza es siempre amenaza de muerte”. Si un mando inferior se sale de los postulados de la estrategia, puede ser asesinado. De ahí que respetar las decisiones y jamás compartir la información que se posee sean los principios básicos de la organización criminal. Y aquellos que los infringen pueden acabar asesinados, como le pasó a Orlando o a Wallace.

Las crisis organizativas se producen cuando hay una filtración de información o cuando no se respeta la cadena de mando, cómo veremos a la hora de abordar los principales conflictos urbanos.

Más allá de la gestión interna del negocio de las drogas, cabe destacar la estrategia expansiva de la banda de Barksdale. Por un lado, se persigue mantener el control del territorio de dominio actual, a través de la ocupación permanente de sus espacios públicos y del flujo de droga en los mismos. Por otro lado, buscan obtener nuevos territorios donde poder hacer negocio.

Dicha estrategia expansiva de los negocios de la banda lleva a Avon y Bell a diversificar sus actividades económicas, invirtiendo el dinero ganado con el tráfico de drogas en la compra de inmuebles, tanto comerciales como residenciales, de cara a especular con los mismos. Para ello, emplean parte de ese dinero en realizar donaciones a representantes de los poderes públicos. Así, la actividad ilegal de la banda sale del ghetto para expandirse por toda la ciudad de Baltimore, participando en las dinámicas de poder que articulan la misma.

6.2.1.1.1. Avon Barksdale

Siguiendo con su papel de rey en la partida de ajedrez, Barksdale es un personaje que detenta una gran cantidad de poder, pero tiene un papel secundario en el relato. Su margen de acción es limitado, de tal forma, que es Stringer Bell el que se encarga de controlar las operaciones y acciones de la banda. Barksdale, a pesar de la cantidad de dinero que posee, lleva una vida austera, intentando no llamar la atención de las fuerzas policiales y de la Justicia.

En sus discursos, prevalece el concepto de autoridad, reforzando en todas sus interacciones con las personas que trabajan para él las dinámicas de dominación sobre las que se sustenta su entramado criminal. “You don’t know and you don’t need to know” (Episodio 2) le dice Avon a su sobrino y lugarteniente, DeAngelo. Él es el que manda y nadie debe saber o hacer nada que él no haya ordenado previamente. El control total de las personas que trabajan para él es fundamental para garantizar no sólo la supervivencia de la banda, sino también su liderazgo sobre la misma. Todo esto se observa con especial nitidez en el episodio octavo. Barksdale llama a Orlando, el hombre que regenta el club de striptease donde la banda tiene su centro neurálgico, a su despacho, tras saber por su sobrino que éste pretende ganarse un sobresueldo vendiendo droga por su cuenta. Nada más entrar en dicho espacio, Avon se enfrenta a él abiertamente, preguntándole si necesita dinero y comenzando a tirarla billetes encima, como si fuera una de las chicas del club de striptease. “That’s all I do, is put money in your pocket and make sure you don’t stray from the nest! Sit down. Listen, the last motherfucking thing I need is for the clean name on my liquor license to be dirtied the fuck up by you.” (Episodio 8). Al intentar actuar por su cuenta, alejándose de la estrategia de la banda,

Orlando pone en peligro a la misma. Barksdale primero lo amenaza verbalmente, más tarde, cuando Orlando llegue a incumplir sus funciones, la trama se complicará hasta el punto de que Avon ordenará su asesinato al creer, con razón, que está colaborando con la policía. Este proceder se repetirá a lo largo de la ficción. Primero empleará el discurso para hacer valer su autoridad y cuando esto falle, hará uso de la fuerza que sustenta a dicha autoridad.

Avon no se conforma con ejercer su autoridad dentro de su banda, también busca ser una autoridad en su barrio y en su comunidad. Cuando Omar Little cuestiona dicha autoridad de Barksdale al atracar una de sus toperas, la respuesta de Avon es virulenta, desencadenando una guerra entre su organización y Little. El asesinato del novio de Little se lleva a cabo con especial inquina, un “torture-fest” (Episodio 6) en palabras de uno de los detectives con los que conversa McNulty en la escena del crimen. Dicha escena está localizada en medio del barrio, enfrente de la casa de los corner boys, de tal forma que la banda pretende convertir este violento asesinato en una muestra radical de su poder en el barrio.

Dicho poder no sólo se hace patente a través de la ocupación del espacio público, el control del tráfico de drogas y el uso de la violencia. Sino que Barksdale juega un papel relevante dentro de la comunidad, organizando macro-comidas (Episodio 2) o un partido de baloncesto que enfrenta a los barrios marginales del Oeste de Baltimore con los del Este (Episodio 9). Dicho partido, que paraliza el barrio, hasta el punto de que los traficantes de Barksdale abandonan los espacios públicos que ocupan de forma habitual, es un acontecimiento extraordinario para la comunidad. En este evento se superponen, por un lado, el sentimiento de orgullo comunitario y, por otro, el sentimiento de orgullo personal de Barksdale, que se enfrenta a su contraparte en el lado Este, es decir, al líder del tráfico de drogas en esa parte de la ciudad.

6.2.1.1.2. *Stringer Bell*

Mientras Barksdale defiende discursiva y activamente el ejercicio de su poder coercitivo para afrontar las crisis de la organización, Bell, su número dos, apuesta por contemporizar los conflictos en los que se encuentran sumidos. La tensión entre el empleo sistemático de la violencia que encarna Barksdale y los deseos de Bell de evitarla hasta que no quede otra opción, marcan el diseño de la estrategia de poder de la banda y su acciones dentro de los conflictos que afronta. Mientras Avon centra sus discursos en la gestión interna de la banda y en la demostración constante de su autoridad como líder de la misma, Bell focaliza sus intereses en la gestión de las actividades económicas.

Barksdale, criado en el ghetto e hijo y nieto de hombres que lograron sobrevivir en el mismo a través de las actividades ilegales y del ejercicio del poder que éstas otorgan, es un traficante clásico. Se centra en el negocio de la droga y en el uso de la violencia. No tiene una formación educativa, ni está interesado en las dinámicas de poder que exceden a su mundo de la vida, es decir, a su comunidad y a su barrio. Bell, en cambio, está más interesado en dichas dinámicas que en los conflictos y problemas del ghetto. Acude a una community college (Episodio 8) para formarse en la administración de negocios y en economía. Y aplica dichos conocimientos tanto al negocio de las drogas como al resto de actividades en las que está inmersa la banda, siguiendo una estrategia diseñada por él de expansión y diversificación. Barksdale aspira a consolidar y expandir su poder como capo del tráfico de drogas. Bell está

más interesado en articular dinámicas de poder a lo largo de la ciudad, influyendo en los poderes públicos y especulando con el espacio urbano.

6.2.1.1.3. *D'Angelo Barksdale*

Iniciábamos este capítulo empleando la explicación de cómo se juega al ajedrez que hace D'Angelo, él es, de todos los lugartenientes de Barksdale, el que tiene un mayor peso en el relato de Simon y Burns. D'Angelo fue relegado desde las Torres a las Casas, tras haber sido detenido y juzgado por asesinato. Su función dentro de la banda es asegurar la ocupación del espacio que se le ha encomendado, las Casas Baratas y supervisar que el tráfico de drogas se lleva a cabo de forma adecuada. D'Angelo no participa en el diseño de la estrategia de poder, sino que meramente cumple las órdenes que le dan sus superiores. A través de él, *The Wire* entra de lleno a analizar el funcionamiento de las bandas criminales, haciendo hincapié en el uso de la violencia por parte de las mismas. D'Angelo representa el cansancio con un modo de vida que implica poner fin a la vida de otras personas.

En el penúltimo episodio de la temporada es detenido en New Jersey, al volver de buscar un paquete de droga a New York, tras la caída en manos de la policía de la topera principal de la banda. D'Angelo, atormentado por el asesinato de Wallace, uno de los chicos que trabajaban para él, decide poner en marcha su propia táctica y pactar con la policía entregándoles información sobre la actividad criminal de su organización, a cambio de entrar en el programa de protección de testigos y que le ofrezcan una nueva identidad, un nuevo mundo de la vida. En el último episodio, D'Angelo articula el siguiente discurso para justificar dicha táctica, frontalmente opuesta a la estrategia de su tío, ante a los detectives McNulty y Bunks y la fiscal Pearlman:

Y'all don't understand, man. Y'all don't get it. You grow up in this shit. My grandfather was Butch Stamford. You know who Butch Stamford was in this town? All my people, man, my father, my uncles, my cousins... it's just what we do. You just live with this shit until you can't breathe no more. I swear to God, I was courtside for eight months and I was freer in jail than I was at home (...). I want to start over. That's what I want. I don't care where. Anywhere. I don't give a fuck. I just want to go somewhere where I can breath like regular folk. You give me that and I'll give you them. (Episodio 13).

Nos encontramos con dos grandes macroproposiciones discursivas. Por un lado, describe el funcionamiento de la violencia y el crimen organizado en el ghetto, retrayéndose al pasado y reconstruyendo discursivamente una realidad, un mundo de la vida, del que es imposible salir. Una persona como él no puede mantenerse ajeno a las dinámicas de poder que articulan su barrio y su comunidad. Por otro lado, incide en la falta de libertad que dicha realidad socioeconómica produce. Se encuentra tan condicionado vitalmente por las dinámicas y estrategias de poder del ghetto que no puede ser libre, hasta el punto de que se ha sentido más libre en prisión, donde no tiene más deber que el de no proporcionar información, que en su hogar y en su barrio. Resulta paradójico que un hombre que pasa gran parte de su día en un descampado sentado en un sofá controlando el tráfico de drogas, sienta que no puede respirar. *The Wire* describe, así, la forma de pensar y sentir de gran parte de los actores que no ejercen el poder, sino que se ven condicionados por el mismo.

En dicho discurso también subyace el motivo por el que la táctica de D'Angelo no va a llegar a materializarse. Tras enterarse de que su hijo ha rechazado los servicios del abogado de la banda, el señor Levy, la madre de D'Angelo se persona en la prisión donde éste se encuentra retenido y lo persuade para que se mantenga fiel a la banda y a la estrategia de la misma, asuma los cargos que se le imputan y guarde silencio. Su familia siempre se ha dedicado al “juego”, él no va a ser menos. Efectivamente, no puede escapar de su mundo de la vida.

6.2.1.2. La policía de Baltimore

El esquema para ilustrar el funcionamiento y el sistema jerárquico de la policía de Baltimore es más complejo que el ajedrecístico empleado por D'Angelo que servía para mostrar el de la banda de Barksdale. Ello se debe a que es una organización de poder de mayores dimensiones, con un mayor número de escalafones jerárquicos y personas que ejercen el poder de forma paralela, llegando a solaparse y a entrar en conflicto sus funciones e intereses.

En la cúspide de la jerarquía policial está el comisionado Warren Frazier. Sin embargo su presencia en el relato es testimonial, haciendo acto de presencia tras el ataque a la detective Gregg y la posterior incautación de drogas y armas provenientes de la topera principal de la banda de Barksdale (Episodio 11). *The Wire* muestra a través de la rueda de prensa que da Frazier, la utilización política que se hace de las labores policiales y del papel colaboracionista de las empresas mediáticas, que transmiten a la opinión pública de la ciudad el discurso policial, reforzando la imagen pública de los altos cargos del departamento, a pesar de que su papel en el transcurso de la investigación consistió en poner trabas al desenvolvimiento de la misma por parte del teniente Daniels y su equipo.

A su lado en esa comparecencia pública ante los medios está el subdirector de operaciones, Ervin Burrell. Es éste el que fija la estrategia inicial de la policía para afrontar el conflicto con la banda de Barksdale. Sin embargo, el teniente Daniels, los detectives McNulty y Gregg y el resto del equipo asignado a la investigación, no respetarán dicha estrategia, desenvolviendo la suya propia. Como resultado de ello se producirá un conflicto interno en las fuerzas de seguridad, que analizaremos en el siguiente apartado. Surge así una diferencia clave con respecto a la banda de Barksdale. Si aquella está fuertemente jerarquizada y se articula en torno a la información que se tiene o no y a la dominación por medio del empleo de la violencia, la policía funciona de una forma distinta. Por un lado, cuantas más dinámicas comunicativas existan en su seno, mejor y más consensuada son su estrategia y sus acciones. Por otro, el poder coercitivo interno de los cargos superiores con respecto a los inferiores se reduce o bien a poder despedirlos, o bien a poder destinarlos a unidades burocráticas o a trabajos ingratos. Si en una organización criminal la desobediencia puede conllevar la muerte, en las instituciones públicas enfrentarse a las personas que ejercen el poder acarrea repercusiones negativas en la carrera profesional de la persona que incumple o se resiste a la estrategia de poder diseñada por sus superiores.

En esta línea, si la organización criminal en particular y el ghetto en general, se rigen bajo la ley no escrita del silencio, bajo la obligatoriedad de no compartir información con las fuerzas de seguridad; la única norma inviolable para las personas que trabajan en la policía,

más allá de las dinámicas comunicativas y de poder existentes en su seno, es que no se deja desprotegido a un compañero. Puesto que el respeto a la cadena de mando, fuertemente arraigado en la institución, es vulnerado y cuestionado constantemente por miembros de la misma, como el detective McNulty.

Al igual que entre los traficantes del ghetto, crece un sentimiento de pertenencia a su comunidad, a su barrio y a sus compañeros; en las fuerzas de seguridad también existe, a pesar de las diversas estrategias de poder a menudo enfrentadas, un sentimiento de pertenencia colectiva. De ahí que cuando en el segundo episodio varios de sus agentes irrumpen en el ghetto, desatando un conflicto violento con los traficantes, y saltándose la cadena de mando al no informar a su superior, éste, el teniente Daniels les cubra las espaldas y rehúse trasladar los acontecimientos a Asuntos Internos: “you don’t give your people up to IID.” (Episodio 2), terminando por asumir él la responsabilidad ante sus superiores (Episodio 3). En la misma línea, cuando el comandante Rawls, jefe de McNulty enfrentado abiertamente al mismo por su insubordinación, le exige a otro de sus detectives que espíe a McNulty éste se enfrenta a él diciéndole “It’s not my job to fuck another cop.” (Episodio 7). Si bien termina cediendo ante las amenazas de Rawls, el hombre que detenta el poder de hacer su vida más complicada.

Como consecuencia de ello, cuando un policía resulta herido, toda la organización se vuelca en combatir al actor que ha producido dicho acontecimiento, recrudeciendo el conflicto. Cuando la detective Gregg es herida de gravedad en una compraventa simulada de drogas (Episodio 10), la policía de Baltimore pone en marcha una estrategia de poder agresiva, ocupando el ghetto, haciendo detenciones masivas y apropiándose de la opinión pública de la ciudad, a través de las empresas mediáticas, que transmiten el discurso de la jerarquía policial a la ciudadanía. Todo ello queda plasmado en el discurso que da Warren Frazier, jefe de la policía de Baltimore, o Police Commissioner, en inglés:

What you see on the table, in front of you, represents our department’s answer to a culture of death and drugs. And when an officer falls in this war, others stand ready to pick up the challenge and carry the fight to the very doorstep of those responsible. And this is only the beginning, I can assure you. But today, a message has been sent (señala a una montaña de paquetes de cocaína). And believe me, this message is being Heard loud and clear by all those who seek profit and power in the importation and sale of illegal drugs. (Episodio 11).

Sin embargo, dicha operación masiva debilita el caso que estaba construyendo el equipo de Daniels contra la banda de Barksdale. Este discurso responde a la estrategia de los poderes públicos de Baltimore: apropiarse de la lucha contra el tráfico de drogas ante la opinión pública de la ciudad, generando imágenes, titulares y discursos agresivos. Pero a su vez, limitar la acción policial y con ella el posible desmantelamiento de las bandas dedicadas al tráfico de drogas, como consecuencia de las dinámicas de poder existentes entre éstas y los poderes públicos, que se analizarán en *The Wire* a lo largo de toda la ficción.

6.2.1.2.1. Cedric Daniels

El teniente Cedric Daniels es el encargado de conducir la investigación del caso Barksdale. Su misión es clara, lograr algunos arrestos por el asesinato del testigo, así como

algunas incautaciones de droga. Una labor superficial que pueda ser vendida discursivamente a la opinión pública de la ciudad. Sin embargo, Daniels, a la luz de la complejidad del entramado de la banda de Barksdale comienza a incumplir la estrategia policial establecida. A través de Daniels, *The Wire* muestra el complejo juego de dinámicas de poder que articulan una institución como la policía de Baltimore, directamente relacionada con el Ayuntamiento y por lo tanto con el sistema político local. Si Daniels quiere ascender a comandante debe seguir los dictámenes de sus superiores jerárquicos y no rastrear las conexiones entre el crimen organizado y los cargos públicos. No debe, por lo tanto, hacer su trabajo lo mejor que pueda, sino que debe llevarlo a cabo dentro de la estrategia a la que debe estar sometido.

Además, sobre él pesa la sombra de la corrupción. Daniels inició su carrera en un distrito donde la corrupción policial era sistémica y se detectó que su patrimonio creció durante aquellos años, sin embargo jamás se pudo comprobar que cometiera algún delito. Aún así, el subdirector le encomendó investigar el caso Barksdale porque esperaba poder controlar a Daniels, en última instancia, mediante el empleo de amenazas. Cuando al subdirector le llega la información de que el equipo de Daniels está rastreando a donde va el dinero de Barksdale, le exige al teniente que cierre el caso inmediatamente o investigará su posible pasado corrupto. Esa discusión final donde ambos ponen de manifiesto sus estrategias se cierra con las siguientes declaraciones de Daniels:

You do what you feel. You wanna pull Avon in on half a case? You go ahead. You wanna put my shit in the street? Feel free. But the Eastern had a loy of stories. Mine ain't the only one. A lot of people came through that district. If you were gonna do me, I'd already be done. But there ain't nothing you fear more than a bad headline now, is there? You'd rather live in shit than let the world see you work a shovel. You can order warrants, and I'll serve them. But as long as I have days left on those dead wires this case goes on. (Episodio 12)

De esta forma, Daniels da por terminado un conflicto en el que sabe que es imposible llegar a un consenso. Su intención de rastrear las conexiones entre el dinero de la droga y las donaciones a políticos ataca directamente la estrategia de poder del subdirector, que necesita el apoyo de esos políticos para alcanzar el puesto de jefe de policía. En su discurso, Daniels incide en los problemas de corrupción existentes en la institución y en la politización de la gestión de la misma. Su táctica pasa por atacar al subdirector donde más daño puede hacerle: en su imagen de cara a la opinión pública. El teniente asume que esta táctica repercutirá negativamente en su carrera y, en una decisión narrativa muy interesante, no llega ni a desmentir ni a confirmar su presunta corrupción pasada. Simon y Burns no juzgan a los actores a través de los cuales exploran el funcionamiento de la ciudad, sino que los muestran en toda su complejidad. No hay héroes, la obra de Simon no es ese tipo de universo narrativo y discursivo.

6.2.1.2.2. *Jimmy McNulty*

Si en esta obra caleidoscópica y narrada a través de una multiplicidad de voces hay un personaje protagonista ese sería el detective de homicidios Jimmy McNulty. Resulta especialmente interesante que Simon y Burns eligieran a este personaje como hilo conductor de un relato que se construye en múltiples escenarios y desde múltiples perspectivas. McNulty es el encargado de cuestionar de forma sistemática el funcionamiento, precisamente, del

sistema. Su forma de actuar no sólo se opone a menudo a las estrategias de poder de sus superiores, sino que tampoco responde a una estrategia o táctica propias. McNulty no está interesado en ascender en la jerarquía de poder, sino en combatir los problemas urbanos que detecta en sus casos y en boicotear las estrategias de sus superiores si considera que no son las adecuadas para afrontar conflictos y problemas urbanos.

Como consecuencia de todo ello, es un actor que se caracteriza por hablar claro y establecer dinámicas comunicativas con todos aquellos actores con los que pueda llegar a consensos (su amigo el juez, su amiga la fiscal, el FBI, sus compañeros...) o con los que entre en conflicto (Rawls, Landsman, sus compañeros...). A través de McNulty, Simon y Burns hacen una defensa de la comunicación entre los diversos actores urbanos, como herramienta que permite afrontar los problemas de la ciudad. Dicha comunicación a veces genera o alimenta conflictos, visibilizándolos en el peor de los casos, y en otras ocasiones facilita la llegada a consensos y la colaboración estratégica o táctica entre actores. La investigación del caso Barksdale es, en gran medida, consecuencia de la comunicación existente entre McNulty y su superior, Daniels, y de los conflictos y consensos que se van produciendo entre ellos, en torno a la estrategia de investigación y a la forma de afrontar las dinámicas de poder urbanas.

A través de McNulty, los autores de *The Wire* visibilizan algunos de los problemas personales que afrontan las personas que trabajan en las fuerzas de seguridad. McNulty es incapaz de discernir entre su vida personal y su vida profesional, en él ambas esferas se superponen, lo que lo lleva a usar a sus propios hijos para hacer un seguimiento de Stringer Bell (Episodio 8), generando la judicialización por su custodia, tras enterarse su ex – mujer de lo sucedido. Su incapacidad de entender el funcionamiento de las dinámicas de poder en su institución, lo llevan a enfrentarse abiertamente con su superior, el comandante Rawls y, finalmente acabar destinado-desterrado en la división policial encargada de vigilar y proteger la costa de Baltimore (Episodio 13). Si esto no fuera suficiente, McNulty sólo encuentra en el bar y el alcohol la posibilidad de desahogarse, abriendo la puerta a una potencial adicción al mismo.

6.2.1.3. Otros actores

6.2.1.3.1. Omar Little

El delincuente profesional Omar Little es el reverso criminal del detective Jimmy McNulty. Otro hombre que se enfrenta a los problemas por su cuenta, que no evita el conflicto, sino que lo busca de forma deliberada, mediante la puesta en marcha de tácticas que consisten en combatir a las bandas criminales del ghetto con sus propias armas y en su propio territorio. De ahí que López González (2011: 356) lo defina como una “especie de Robin Hood contemporáneo que roba a los traficantes”.

La primera aparición de Little en el relato se produce en el episodio tercero, cuando asalta junto a su novio y a otro compañero la topera ligada a las Casas Baratas, espacio controlado por la banda de Barksdale. Esta acción desencadena un conflicto violento entre la banda y Little, como analizaremos en el siguiente apartado, que produce el asesinato de su novio (Episodios 5-6), el ataque a una de las esquinas de Barksdale (Episodio 8) y el intento frustrado de asesinar al propio Avon Barksdale (Episodio 9).

Durante este proceso, Omar establece dinámicas comunicativas con la policía, rompiendo así la ley del silencio que impera en el ghetto, tejiendo consensos con la misma de cara a enfrentarse a su rival común: Barksdale; y con el traficante que dirige el tráfico de droga en la zona este de la ciudad, al cual convence de que sin Barksdale de por medio podrá expandir su negocio, ocupando las esquinas de la zona oeste. A cambio, éste le facilita el escenario adecuado para que Omar pueda tirotear a Avon Barksdale. E incluso llega a reunirse con Stringer Bell, para negociar, o más bien para simular una negociación, que ponga fin al conflicto. Omar Little es un personaje clave en la ficción porque, con sus acciones, pone en cuestión el funcionamiento del sistema de poder urbano. Little es un actor que carece del poder que reporta tener una organización detrás, de tal forma que sus tácticas, agresivas y que atacan a aquellos que ejercen ese poder en el barrio, responden a su instinto de supervivencia: “the game is out there, and it’s either play or get played.” (Episodio 9).

Sin embargo, para García (2011: 157), Omar también es uno de los pocos personajes que no responden al férreo discurso realista que construyen Simon y el resto de guionistas. A lo largo de las cinco temporadas el espectador podrá observarlo alterando las dinámicas de poder en el ghetto y poniendo en cuestión las posiciones de poder de los principales traficantes de la ciudad. Que unos hombres con tantos medios y personas a su disposición no consigan eliminar a un enemigo, a priori tan débil, pone, en cierta forma, en duda la posibilidad de que realmente pueda existir en las ciudades hombres como él. A pesar de ello, Little se convirtió “en uno de los personajes más queridos por la audiencia –hasta Obama declaró su admiración por él- y advierte de la atmósfera de valores en *The Wire*. El fracaso social y la podredumbre global de las instituciones posibilitan que un personaje que se toma la justicia por su cuenta adquiera todos los rasgos positivos del heroísmo.” (Nahum García, 2011: 216).

6.2.1.3.2. *Bubbles*

Si en *The Corner*, David Simon había centrado la narración en los habitantes del ghetto que no ejercen ningún tipo de poder: adictos y corner boys, voces desoídas que no suelen visibilizarse a la hora de describir las dinámicas de poder urbanas; en *The Wire*, como hemos podido ver hasta el momento, se centra en las estrategias y discursos de poder urbanos. Bubbles es, junto a los corner boys de la banda de Barksdale, el personaje que sirve de transición entre el primer relato de Simon y el segundo. Este hombre es un adicto, sin recursos, y con un único amigo, otro adicto a la heroína, que sobrevive en el ghetto trabajando como informador para la policía y llevando a cabo pequeños negocios. Al igual que Omar Little, Bubbles no respeta la ley del silencio, colaborando activamente con la detective Gregg y facilitándole información sobre las dinámicas de poder y el entramado organizativo de la banda de Barksdale.

Además, también lleva a cabo pequeños tejemanejes y hurtos de material. Así, tras venderle a un constructor cable de cobre robado por un bajo precio y haber comprado droga con ese dinero, argumenta: “We’re gonna wait fot that cheap-ass, speculating motherfucker top ut that good copper line back into them row houses he’s fixing up. Then, before the drywall get up, we creep back in there, and steal tha shit right back.” (Episodio 6). Describe así el negocio de sustracción de materiales de una forma similar a la que lo hacía Gary McCullough en *The Corner*. En última instancia, Bubbles es otro adicto del ghetto, que además de comerciar con drogas o materiales, lo hace con información. Establecer dinámicas

comunicativas tanto con los actores del ghetto, como con las fuerzas de seguridad resulta fundamental para su supervivencia, así como su conocimiento del espacio urbano y de las dinámicas de poder que lo articulan. Paradójicamente, Bubbles es uno de los actores mejor informados de esta obra y a la vez uno de los que menos poder ejerce.

6.2.2. Conflictos

Como se ha podido observar a la hora de abordar las estrategias, tácticas y discursos de los principales actores del relato, la primera temporada de *The Wire* focaliza su atención en el funcionamiento de una organización criminal y en las labores de la policía de Baltimore. Como consecuencia de ello, los principales conflictos se producen entre los traficantes y las fuerzas de seguridad y, de forma interna, pero con repercusiones externas, en el seno de cada una de estas organizaciones.

6.2.2.1. Conflicto entre la policía y los traficantes

El eje central de la primera temporada de *The Wire* es la investigación que lleva a cabo un equipo especial de la policía de Baltimore, sobre una banda de tráfico de droga que controla West Baltimore y ha llevado a cabo asesinatos. Una vez la investigación se pone en marcha, dicho equipo, liderado por el teniente Daniels y los detectives McNulty y Greggs, va descubriendo el funcionamiento de la banda. En primer lugar, establecen el sistema jerárquico de la misma, que está liderada por Avon Barksdale y Stringer Bell. En segundo lugar detectan cómo se produce la compraventa de droga en los espacios ocupados por la banda. En tercer lugar, desentrañan su sistema de traspaso de información, que se sustenta en el empleo de buscas, teléfonos públicos, un lenguaje numérico articulado sobre el teclado del móvil y la imprecisión en las llamadas telefónicas efectuadas. En cuarto lugar descubren las toperas, desde las que se distribuye la droga a los espacios ocupados y los negocios tapadera, desde donde se dirige la organización. En quinto lugar, realizan un rastreo pormenorizado de las propiedades de Barksdale. Y en último lugar, indagan en las conexiones entre la banda y los actores políticos de Baltimore y Maryland, a través de las donaciones de dinero y de la compra de inmuebles por parte de la banda.

La estrategia del equipo de Daniels se cimenta en ir dando todos los pasos anteriormente descritos, sin llamar la atención de la banda, para evitar que ésta cambie sus dinámicas internas. Por lo menos, hasta conseguir construir un caso lo suficientemente sólido y ambicioso como para que se pueda desarticular la banda, condenar a sus máximos responsables y explorar las dinámicas de poder entre el crimen organizado y los poderes públicos. Como consecuencia de ello, el conflicto central del relato es un conflicto soterrado que sólo emerge cuando hay actos de violencia, ya sea la aparición del cadáver del novio de Omar Little (Episodio 6) o el asesinato de Orlando y el ataque a Greggs (Episodio 10). O cuando la policía realiza detenciones y miembros de la organización criminal son interrogados. De varios de dichos interrogatorios las fuerzas policiales acaban logrando acuerdos de colaboración (Orlando, Wallace, D'Angelo), si bien ninguno de ellos llega a buen puerto, Orlando y Wallace son asesinados por la banda y D'Angelo acaba renegando del trato y asumiendo la estrategia judicial diseñada por su tío, Bell y el abogado Levy.

La evolución del conflicto, marcado por las dinámicas de poder internas y, sobre todo, por las presiones a las que se ve sometido el equipo de Daniels, se acelera tras el ataque a la detective Greggs, precipitándose las detenciones y el desmantelamiento de las toperas, emergiendo el conflicto entre la banda y la policía a la luz, llegando a visibilizarse en el torrente informativo de las empresas mediáticas (Episodio 11).

Cuando finalmente se produce la detención de Avon Barksdale, éste se encuentra en su oficina central, en el club Orlando's junto a Stringer Bell, al cual la policía no puede procesar con las pruebas que tiene. Daniels y McNulty entran en la oficina en solitario, a pesar del enorme dispositivo que la policía de Baltimore ha montado en las inmediaciones del club. Lo hacen en silencio. Barksdale y Bell también se encuentran en total silencio, ambos se giran para colocar sus cuerpos en una posición adecuada para ser esposados. Y en ese momento McNulty, dirigiéndose a Bell, pronuncia la única frase que se escucha en toda la secuencia: "catch you later" (Episodio 12). Un conflicto que se ha desarrollado a partir de la ausencia total de comunicación sólo podía tener como punto álgido, una secuencia en la que ninguna de las cuatro personas implicadas tenga nada que decir a las demás. Ni unos, ni los otros están dispuestos a negociar ningún acuerdo, ni llegar a ningún consenso.

6.2.2.2. Conflicto entre traficantes

Los conflictos internos dentro de la banda de Barksdale se van sucediendo según avanza el relato y aparecen ligados al uso de la violencia y a la ausencia total de dinámicas comunicativas, como consecuencia de la fuerte jerarquización de la banda y de la dosificación de información. Los tres de mayor calado, puesto que ponen en peligro el funcionamiento de la organización, son los acuerdos de colaboración a los que llegan Wallace, un corner boy bajo el mando de D'Angelo, éste mismo y Orlando, el hombre que detenta el club de striptease donde se sitúa la oficina central de la banda.

En el final del quinto episodio, Wallace se encuentra junto a Poot, otro corner boy que trabaja en las Casas Baratas, en un local de ocio. Poot, que era uno de los hombres de Barksdale que se encontraba en la topera que asalta Omar Little en el tercer episodio, reconoce jugando en una máquina de videojuegos al novio de Omar. Inmediatamente Wallace informa a D'Angelo, que a su vez hace llegar la información a Bell. El hombre será torturado y asesinado y el cadáver aparecerá enfrente de la casa de Wallace, en medio del ghetto (Episodio 6). Ello tendrá un impacto en Wallace, que dejará de ir a trabajar a las Casas Baratas, al ser consciente, por primera vez, del uso de la violencia que hace su banda, así como de las consecuencias que tienen sus acciones. Le comunica su decisión de dejar el *juego* a D'Angelo, su amigo y superior jerárquico: "I just don't wanna play. I don't wanna play no more. I was thinking about going to school, over at Edmondson, ask if they'll let me back in at the end of the semester." (Episodio 9).

Cuando la policía lo detiene, aprovechando el hecho de que esté robando luz de la casa de enfrente, Wallace acaba confesando lo que sabe en torno al asesinato del novio de Omar, inculcando a Stringer Bell. Sin embargo, ante la ausencia de recursos económicos para mantenerlo en un piso protegido, Wallace es trasladado a la casa de su abuela, lejos de la ciudad (Episodio 10). Aburrido, solo e incomunicado decide regresar al ghetto, a su

comunidad y pedirle a D'Angelo que le permita reincorporarse a la banda (Episodio 12). Pero esta conversación entre su compañero Bodie y Bell sella su destino:

S.B.: What's up with that boy?
B: He's just a punk, that's all. Dee put him back on count thought.
S.B.: Word? I Heard he was out the game.
B: He was, but he back now.
S.B.: Where he been at?
B: Down his granny house, he says.
S.B.: Right, his granny house (riéndose).
S.B.: I heard he damn near shit his pants when he saw what happened to Omar's bitch.
B.: He just ain't built for this, you know. His heart pump Kool-Aid.
S.B.: Right. What about you? You built for this shit?
B.: No doubt.
S.B.: You ready to put the work in? You got heat? (Episodio 12).

La única persona de la banda con la que Wallace mantiene una relación comunicativa es con D'Angelo, el único que lo entiende y que le aconseja que siga estudiando, tal como había planeado. Para el resto, una vez que se ha ido y que ha mostrado públicamente su debilidad, está condenado de antemano. El conflicto entre la banda y Wallace sólo puede terminar con la muerte de éste. Como diría D'Angelo en el siguiente capítulo, uno no puede salir del ghetto, de este modo de vida, del *juego*.

Precisamente el asesinato de Wallace a manos de Bodie y Poo, desencadena el conflicto con D'Angelo, como analizamos a la hora de abordar el discurso y las tácticas de este actor. Este conflicto es el de mayor calado, como consecuencia de la posición jerárquica, pero también familiar, de D'Angelo, que lo convierten en un actor con una gran cantidad de información, que puede conducir a encarcelar a Barksdale y Bell. Este conflicto se soluciona por intermediación de Brianna Barksdale, madre de D'Angelo y a su vez hermana de Avon. A diferencia del resto de conflictos, a los que se pone fin a través del uso de la violencia, en este se alcanza un consenso a través de una relación comunicativa entre madre e hijo. Tras exponer D'Angelo qué es lo que desea, básicamente volver a empezar lejos del ghetto y del negocio, Brianna elabora un discurso cuya principal proposición es que D'Angelo no es nadie sin su familia, y ésta depende de la buena marcha del negocio, de tal forma que D'Angelo debe hacer lo mejor para éste, asumir su condena y no colaborar con la Justicia, si quiere que su familia perviva:

He [Avon] messed up, Dee, he knows it. Now if you want to get even with him, you can. But if you hurt him, you hurt this whole family. All of us. Me and Trina and the cousins. And Donette, too. And your baby. Your own baby boy. This right here is part of the game, Dee. And without the game this whole family would be down in the fucking Terrace living off scraps. Shit, we probably wouldn't even be a family. Start over uh? How the fuck you going to start over without your peoples? Without your own child, even? If you ain't got family in this world, what the hell you got? (Episodio 13).

Wallace fue asesinado porque había perdido la confianza de los líderes de la banda y porque había mostrado su debilidad, dentro de una organización que se cimenta sobre el empleo de la fuerza. Orlando fue eliminado porque no supo limitar sus acciones a la parcela de poder que le había sido encomendada y al final había terminado colaborando con la Justicia. Sin embargo, D'Angelo, al formar parte de la familia, y por lo tanto gozar de un

papel diferente dentro de las dinámicas de poder y comunicación de la banda, se mantiene con vida, aunque su traición haya sido de mayor calado. Frente al empleo de la violencia, la estrategia que se sigue con D'Angelo es la de la comunicación y da resultado.

Más allá de los conflictos internos de la banda de Barksdale, resulta pertinente analizar el que enfrentó a éste con el atracador Omar Little. Como se ha señalado con anterioridad, el conflicto entre la banda de Barksdale y Omar, un atracador de traficantes que recorre Baltimore escopeta en mano, surge cuando éste atraca una de las toperas de Barksdale. Este ataque, más allá de las pérdidas materiales y económicas, es de especial gravedad porque cuestiona la estrategia de poder de la banda. Por un lado, supone una intromisión en el espacio urbano que la misma controla y ocupa. Por otro, altera las dinámicas de poder que articulan dicho espacio, al entrar en juego un actor cuyas tácticas y acciones tienen incidencia en la estrategia del principal actor que ejerce el poder en el espacio urbano en cuestión. Como consecuencia de ello, Barksdale pone en marcha una estrategia agresiva, ofreciendo dinero a cambio de la captura de Omar y de sus dos compañeros en el asalto. Comienza así una escalada de violencia. Primero la banda encuentra y asesina violentamente a Brandon, el novio de Omar. Después, éste asalta una esquina controlada por la banda, colabora con la policía y la fiscalía en su contra e intenta matar a Avon con la ayuda de un traficante rival.

El incremento de la violencia en el ghetto resulta contraproducente para la estrategia de la banda. Por un lado sirve para reafirmar el poder que la misma ejerce en el barrio, pero por otro visibiliza a ojos de la policía de Baltimore dicho poder. De ahí que se produzca un debate entre Stringer Bell y Avon Barksdale sobre cómo deben afrontar el conflicto con Omar. Bell está a favor de negociar con Omar, establecer una dinámica comunicativa entre la banda y Little, de cara a resolver el conflicto y dejar de visibilizar al mismo y a las actividades ilegales que la banda lleva a cabo. Barksdale, en cambio, quiere eliminar a Little usando la violencia, para demostrar que es él el que ejerce el poder en el Oeste de Baltimore. Ambos llegan a un consenso, extenderán por el barrio la idea de que están abiertos a negociar con Little, se reunirán con el mismo y aprovecharán que éste se muestre para deshacerse de él cuando se descuide. "This nigger live in the town, too. He gonna listen, if we parley" (Episodio 10) argumenta Bell.

Omar, por su parte, está colaborando activamente con la policía. Accede a encontrarse con Bell en el centro de Baltimore, donde la banda no puede asesinarlo, puesto que es un espacio que no controla y central para la vida urbana y por lo tanto para la opinión pública. Omar lleva un micrófono policial para intentar conseguir declaraciones auto-inculpatorias de éste. El encuentro, organizado por el principal traficante del Este de Baltimore, se lleva a cabo de forma cordial. Omar le pide dinero a Bell para poder retirarse, cerrando de esta forma el conflicto, esta es su táctica para averiguar si la banda quiere llegar, efectivamente, a un consenso con él, o eliminarlo. Cuando Bell no rechaza de plano esta proposición, Little sabe que emplearán la entrega de ese dinero para asesinarlo, con lo cual decide exiliarse temporalmente en New York (Episodio 10). El conflicto queda así suspendido, puesto que Omar se ha comprometido con la Justicia para declarar en contra de uno de los lugartenientes de Barksdale en el caso del asesinato del testigo protegido. El establecimiento de una relación comunicativa entre ambas partes enfrentadas en el conflicto resulta inane, puesto que no existe una voluntad real de llegar a un consenso por esta vía, sino que responde a la estrategia de poder.

6.2.2.3. Conflicto entre las fuerzas de seguridad

Debemos analizar los conflictos que se producen en el seno de las fuerzas de seguridad desde dos planos distintos. Por un lado estarían las dinámicas de comunicación y poder que se establecen entre las distintas fuerzas de seguridad que actúan en el espacio urbano, en este caso la policía de Baltimore, el FBI y la DEA. Por otro lado, nos encontraríamos con las dinámicas que articulan el funcionamiento de la propia policía de Baltimore.

En el primero de los planos, *The Wire* incide en la escasa colaboración que existe entre las fuerzas de seguridad públicas. El FBI y la DEA son dos agencias del gobierno federal de los Estados Unidos, y por lo tanto actores que ejercen el poder a nivel federal, de ahí que sus estrategias respondan a los intereses existentes en el sistema político nacional. Como consecuencia de ello, intenta estar fuera del sistema de poder local, interfiriendo en el mismo en la menor forma posible, y siempre y cuando su estrategia global lo justifique. Sólo cuando se establecen dinámicas comunicativas entre personas que trabajan en distintas organizaciones, por ejemplo entre McNulty y su contacto en el FBI, se producen avances y colaboración: préstamo de material, traspaso de información...

Al ser el FBI y la DEA actores de un sistema jerárquico superior, las relaciones que se establecen entre éstas agencias y la policía de Baltimore son desiguales. Lo cual genera conflictos, ya que si la policía de Baltimore lleva a cabo una estrategia que contradiga los intereses de estas agencias, las mismas no están obligadas a colaborar, entorpeciendo así el trabajo policial. Todo ello se refleja en el último episodio de la temporada. Como consecuencia de las dinámicas de poder existentes en la policía de Baltimore, que abordaremos a continuación, el equipo de Daniels no puede continuar profundizando en su investigación sobre la banda de Barksdale y la conexión de la misma con el sistema político local. Por ello deciden ofrecerle el caso al FBI, un actor ajeno al sistema de poder de la ciudad y que por lo tanto no está sometido a sus dinámicas. El problema reside en que las estrategias de unos y otros son dispares.

El equipo de Daniels y la fiscal Pearlman, pretenden condenar a Barksdale y Bell, desarticulando a la banda y con ella al tráfico de drogas en el Oeste de Baltimore. Y a partir de ahí, continuar con la investigación sobre las donaciones que ha hecho la banda a los políticos locales, la compra de inmuebles, la especulación urbanística y el desarrollo de planes urbanísticos por parte de esos políticos. Sin embargo, el FBI no está interesado en el tráfico de drogas, sólo en la corrupción política, de tal forma que pretenden pactar con Barksdale y Bell a cambio de que estos colaboren con la Justicia e inculpen a cargos públicos corruptos.

Mientras los actores policiales locales pretenden abordar en su investigación la lucha contra varios problemas urbanos, los cuales se hayan interconectados, los actores policiales federales sólo pretenden afrontar la lucha contra la corrupción en las instituciones públicas, un problema más vistoso de cara a la opinión pública y con posible trascendencia nacional. Al FBI le dan igual los problemas urbanos que acucian a Baltimore, no pretende combatirlos en su raíz, porque la desarticulación de una banda dedicada al tráfico de drogas no es noticia para las grandes empresas mediáticas nacionales. “West Baltimore is dying, and you empty suits are running around trying to pin some politician’s pelt to the wall” (Episodio 13), denuncia McNulty al final del encuentro. Llegar a un consenso resulta imposible.

Si el equipo de investigación que protagoniza la primera temporada de la ficción busca la colaboración del FBI, es como consecuencia del conflicto que existe en el seno de la policía de Baltimore. Lejos de ser una meritocracia, la policía de Baltimore es retratada en *The Wire* como una estructura de poder jerarquizada, donde se asciende y se goza de beneficios, en función de las dinámicas que se establecen con los actores que ejercen el poder, es decir, la cúpula policial. En todos los conflictos internos se visibilizan las dinámicas de dominación existentes. El detective Pryzbylewski, que forma parte del equipo que le otorgan al teniente Daniels, no ha sido expulsado de la policía porque su suegro es el comandante Valchek. El agente Carver logra, al final de la temporada, ascender a sargento, como recompensa por haber informado al subdirector Burrell de la estrategia y las acciones que el equipo lleva a cabo. McNulty, también al final de la temporada, es relegado a la unidad costera de la policía, como consecuencia de su enfrentamiento activo a la estrategia de su superior, el comandante Rawls. Este último cargo policial tiene como estrategia de poder conseguir un alto porcentaje de resolución de casos, para poder construir un discurso de cara a la opinión pública cuya principal proposición sea la efectividad de su división, Homicidios, en la lucha contra el crimen, y poder así ascender en el sistema jerárquico. De ahí que se enfrente a McNulty, que en vez de estar resolviendo casos para su unidad, está colaborando con otro equipo, cargando de trabajo al resto de sus compañeros.

Los conflictos policiales son, por lo tanto, consecuencia de las dinámicas de poder establecidas dentro de la policía de Baltimore, la ausencia de relaciones comunicativas entre los altos cargos y sus subalternos, y la politización de los ascensos, como consecuencia de la dependencia de la policía del sistema político local. Todo ello produce la generación de estrategias de poder individuales, de cara a posicionarse en el sistema de poder; una fuerte jerarquización de la toma de decisiones estratégicas y una escasa comunicación y colaboración interdepartamental; que se prioricen las cifras y las imágenes en los medios, sobre las investigaciones policiales; que se evite profundizar en los problemas urbanos en los que la policía es un actor relevante (tráfico de drogas, violencia, apropiación del espacio urbano, corrupción...) puesto que ello puede conllevar entrar en un conflicto político.

Precisamente, la investigación que centra el relato, visibiliza todos estos conflictos y las causas y consecuencias de los mismos, como hemos analizado hasta el momento. Resulta especialmente relevante la introducción al sistema político local que hace esta primera temporada de *The Wire*. El teniente Daniels, al igual que el subdirector Burrell y otros cargos policiales, acude a una fiesta benéfica, donde se juntan los principales actores del sistema de poder de Baltimore. En ella conoce al Senador del estado de Maryland Clayton Davis, pero también a su chofer, que se encuentra en la cocina viendo un partido. Cuando el equipo detiene a este hombre saliendo de las Torres, uno de los espacios ocupados por Barksdale donde se mueve una gran cantidad de drogas, con 20.000 dólares, Daniels descubre la posible conexión, vía dinero, entre las bandas que trafican con drogas y los representantes que dirigen los poderes públicos. El teniente planea soltar al chofer, porque no puede imputarle ningún delito, pero mantener el dinero bajo custodia policial. Sin embargo, Burrell interviene para evitar la irrupción de un conflicto entre el senador del estado y la policía: “You jacked up a senatorial aide. You went into his pocket, pulled out \$20.000. And though there’s no criminal charge, you think it wise to try to keep it. You shit all over yourself, all over me, all over this department.” (Episodio 8) le grita a Daniels.

La labor de Burrell de cara a evitar cualquier conflicto político continúa, a la vez que la investigación sobre el dinero y las propiedades de Barksdale conducen a las cuentas de

campaña de varios cargos públicos. En el conflicto entre Burrell y Daniels en torno a los límites y objetivos de la investigación, la estrategia de Burrell reside en evitar a toda costa un conflicto político que pudiera perjudicar su carrera. De ahí que cuando al final del relato, la investigación vuelve a dirigirse hacia el senador Davis, Burrell organice en su despacho una reunión con Davis y Daniels para forzar el establecimiento de un consenso que evite que Daniels investigue a Davis. Cuando el primero rechaza esta posibilidad, el senador estalla: “Will you explain to this motherfucker just what it is he’s doing here?”. Mientras que Daniels, manteniendo la calma, le contesta, cortándole la palabra a su superior: “it’s pretty basic. If the senator is not involved in anything ilegal, then he doesn’t need to worry. I can’t be any clearer about it than that.”. El senador, bajando el tono, se excusa describiendo el funcionamiento de su financiación electoral:

Fool, what do you think? That we know anything about who gives money? That we give a damn about who they are or what they want? We have no way of running down them or their storties. We don’t care. We just cash the damn checks, count the votes, and move on. (Episodio 12).

La principal proposición del discurso de Davis es que desconoce quién dona el dinero y qué quiere a cambio porque no le importa, su único interés es tenerlo para poder financiar su campaña y salir reelegido. Sin embargo, la investigación apunta a que esto no es verdad, sino que dicho dinero se da a cambio de que el político en cuestión desarrolle alguna acción en beneficio del donante. Tras este encuentro, Daniels sabe que la investigación perecerá, porque Burrell no permitirá que el conflicto interno se convierta en un conflicto político que enfrente a la policía con diversos cargos públicos. Sin embargo, *The Wire* sienta así las bases para analizar conflictos políticos, en torno a la gestión del espacio urbano y de los poderes públicos, que se visibilizarán en las siguientes temporadas de la ficción.

6.2.2.4. Conflicto entre traficantes y consumidores

Este conflicto, de gran relevancia en *The Corner*, aparece de forma tangencial en *The Wire*, como consecuencia del diferente papel que juegan los adictos a las drogas en cada uno de los relatos. Mientras en *The Corner*, Simon y Mills buscaron colocarlos en el centro de la narración, dotándolos de voz propia, a pesar de su carencia de poder, al actuar en los márgenes del sistema; en *The Wire* el único adicto que desenvuelve un discurso y unas tácticas propias es Bubbles, el cual evita premeditadamente entrar en conflicto con la banda de Barksdale, para así poder obtener información y facilitársela a la policía. Teniendo en cuenta esto, el conflicto entre traficantes y consumidores se visibiliza a través de la gestión del negocio de la droga en las Casas Baratas por parte de D’Angelo y sus corner boys, así como por las decisiones comerciales de Stringer Bell.

Al inicio del tercer episodio, un adicto con claro síndrome de abstinencia se acerca a D’Angelo en las Casas Baratas, intentando comprar, sin embargo la droga aún no ha llegado. Tras acercarse a él, se dirige a Bodie que lo trata con agresividad. D’Angelo intenta convencer a sus corner boys de que no deben tratar así a los consumidores. “We’re in the projects. The customer be fucked up. You can’t give these niggers shit, man.” sostiene Wallace. A lo cual D’Angelo replica, elaborando un discurso sobre el funcionamiento del negocio de la droga:

Why not? Why can't you? Shit, everything else in the world get sold without people taking advantage. Scamming, lying, doing each other dirty. Why has it got to be that way with this? (...) The game ain't gotta be played like that. You can't tell me this shit can't get done without people beating on each other, killing each other, doing each other like dogs. You think 5-0 (la policía) would care about niggers getting high? In the projects? Man, 5-0 be down here about bodies. That's what they be down here about, the bodies. (Episodio 3).

D'Angelo defiende, de esta forma, no sólo una forma diferente de tratar a los consumidores, sino el establecimiento de unas dinámicas comunicativas y de poder opuestas a las que rigen en el ghetto. Si el negocio de la droga se cimenta sobre las dinámicas de poder y dominación de las personas que dirigen las bandas, sobre sus subalternos y sobre los consumidores de droga, D'Angelo apuesta por una estrategia de negocio que evite la violencia. Sostiene que la violencia, además, es lo único que amenaza al negocio, porque su estallido provoca la irrupción de un conflicto con la policía, que sólo se interesa por el tráfico de drogas cuando se produce un hecho violento.

Junto a la dominación que llevan a cabo los traficantes sobre los consumidores de droga, *The Wire*, como ya hacía *The Corner*, incide en la baja calidad de la misma. Pero lejos de ser un problema para los traficantes, lo emplean como otra forma de dominar a los consumidores. Estos se quejan por la calidad, como indica D'Angelo, pero como le responde Stringer Bell:

The thing is, no matter what we call heroin, it's gonna get sold. The shit is strong, we're gonna sell it. The shit is weak, we're gonna sell twice as much. You know why? 'Cause a fiend, he's gonna chase that shit no matter what. It's crazy, you know? We do worse, and we get paid more. The government do better, and it don't mean no never mind. This shit right here, Dee, it's forever. (Episodio 3).

Da igual la calidad de la droga, el negocio seguirá funcionando, porque lo que importa es ocupar el espacio urbano, controlarlo y evitar la existencia de competencia que pueda ofrecer una droga mejor. El actor que ocupa el espacio de forma efectiva, controla el tráfico de drogas y domina a los consumidores de las mismas. Si la calidad de la droga es baja, no sólo no perderán clientes, sino que estos se verán obligados a comprar más para saciar su síndrome de abstinencia. La estrategia de la banda de Barksdale pasa, como hemos analizado hasta ahora, por la ocupación, apoyada en el uso de la violencia, del espacio urbano.

6.2.3. Espacios urbanos

6.2.3.1. Las Casas Baratas

Las Casas Baratas son una de las zonas del Oeste de Baltimore ocupadas por la banda de Avon Barksdale. En sus espacios públicos los corner boys venden la droga que distribuye la banda. Las edificaciones son de escasa altura, hay una gran cantidad de espacio urbano vacío, en el que se podrían crear parques o plazas. En dicho espacio, D'Angelo, el lugarteniente que supervisa el negocio en esta zona y sus corner boys, tienen un sofá desde el que controlan todo el espacio. El sofá funciona como metáfora visual de la realidad que describe *The Wire*: la ocupación y apropiación del espacio público con fines privados e ilegales. Convertir el espacio urbano en un salón simboliza la privatización del mismo en pos del beneficio de

personas individuales, en este caso de una organización criminal. También simboliza que dicho espacio es para los chicos que lo habitan como su hogar, el lugar donde sociabilizan, se comunican y se sienten parte de una comunidad.



Ilustración 19. *The Wire*. Temporada 1. Episodio 11.

En torno a dicho sofá se establecen dinámicas comunicativas enriquecedoras entre D'Angelo, Bodie, Poo y Wallace. A este lugar acude, excepcionalmente, Stringer Bell cuando su presencia resulta imprescindible como consecuencia del surgimiento de una crisis interna. Estamos, por lo tanto, ante un espacio público ocupado y apropiado por la banda de Barksdale, en el que la misma ejerce el poder, a través del comercio con narcóticos y el uso de la violencia. Además de establecer a lo largo del espacio público un sistema de vigilancia y de compraventa de droga, la banda cuenta con una topera en una de las casas colindantes, desde donde se dispensa la mercancía a los corner boys.

6.2.3.2. Las Torres de Franklyn Terrace

Frente a las viviendas de escasa altura, Las Torres son grandes bloques de edificios, lo cual convierte al espacio público situado en sus inmediaciones, en la zona del ghetto más populosa y que concentra una mayor circulación de personas. Todo ello convierte a este espacio urbano en el epicentro del tráfico de drogas en el Oeste de Baltimore. A diferencia de las Casas Baratas, Franklyn Terrace, carece de espacios abiertos, lo cual provoca que la ocupación de este espacio resulte más complicada.

En el segundo episodio de la temporada, tres miembros del equipo de Daniels, Herc, Carver y Prez, acuden por la noche a las Torres, con la única intención de reivindicar el control de este espacio urbano por parte de las fuerzas de seguridad. Efectúan varios cacheos y Herc grita, dirigiéndose a los edificios: "Y'all can let Barksdale and them know who owns these towers." a lo que Carver añade "'Cause we're coming back" (Episodio 2). Cuando se están retirando, se encuentran con un joven sentado en el capó del coche, Prez lo agrede, asestándole un fuerte golpe en el ojo con su arma. A partir de ahí los policías pierden el control de la situación. Comienzan a precipitarse contra ellos objetos lanzados desde las Torres: botellas de cristal, televisiones y finalmente disparos... En medio de la oscuridad, y teniendo en cuenta la enorme cantidad de pisos que hay en las Torres, resulta imposible constatar de donde proceden los ataques. El mensaje está claro, las Torres están bajo el dominio de Barksdale y la ocupación policial de las mismas será difícil.



Ilustración 20. *The Wire*. Temporada 1. Episodio 2.

Al igual que en las Casas Baratas, existe un sistema de vigilancia, a través del cual se informa de la llegada de fuerzas de seguridad, así como una topera, que va cambiando de piso de forma regular, como constata la investigación policial. El tráfico de drogas se convierte de esta forma en la actividad central de un espacio urbano habitado por cientos de personas.

6.2.3.3. Instalaciones policiales

De entre los diversos espacios donde se desenvuelve la actividad policial, cabe destacar las salas de interrogatorio, los despachos del subdirector Burrell y el comandante Rawls y la oficina asignada al equipo de investigación de Daniels.

En las salas de interrogatorio se producen las únicas relaciones comunicativas entre los miembros de la banda de Barksdale y la policía de Baltimore. En las mismas se visibiliza el conflicto que enfrenta a estos dos actores, así como los conflictos internos de la propia banda, como hemos visto con anterioridad. En estos espacios, asépticos y prácticamente vacíos, las fuerzas de seguridad ejercen su poder, son espacios de dominio, donde las dos partes que entablan, o no, una relación comunicativa se encuentran en posiciones de poder desequilibradas. Unos son agentes de la autoridad, los otros detenidos. De ahí que las dinámicas comunicativas se vean condicionadas, en estos espacios, por las dinámicas de poder.

En estos espacios, la policía desenvuelve una estrategia de poder y comunicación agresiva, empleando su superioridad para desarticular las tácticas de los detenidos, detectar los puntos débiles de su discurso y conseguir la información que necesita. Si con D'Angelo o Wallace esta estrategia funciona, con otros actores, con mayor experiencia y conocimientos de cómo funciona el sistema de poder, fracasa. Así, el lugarteniente de Barksdale, Wee-Bey, rechaza cerrar un acuerdo con la fiscalía para implicar a Barksdale y Bell en delitos, y se mantiene fiel a la estrategia de la banda, asumiendo la culpabilidad por varios asesinatos cometidos por la misma. De hecho, Wee-Bey controla la relación comunicativa que tiene lugar en la sala de interrogatorio, devorando comida basura mientras escucha y contesta relajado, como si estuviera en el salón de su casa. Tras rechazar la propuesta de la fiscal, Wee-Bey afirma: “for another pit sandwich and some potato salad I’ll go a few more” (Episodio 13). Está hablando de asumir la responsabilidad de más crímenes.



Ilustración 21. *The Wire*. Temporada 1. Episodio 13.

En los despachos del subdirector Burrell y del comandante Rawls, también se establecen dinámicas comunicativas condicionadas directamente por las dinámicas de poder existentes en la policía de Baltimore. No puede tener lugar una relación comunicativa entre iguales cuando unos actores son superiores jerárquicos de los otros y cuando además son estos espacios, sus despachos, donde ejercen su poder. De ahí que la práctica totalidad de los conflictos entre Burrell y Daniels y entre Rawls y McNulty, se desenvuelvan, comunicativamente, en los despachos de los primeros. La apropiación del espacio donde tienen lugar los conflictos es fundamental estratégicamente, una cuestión clave, como hemos constatado hasta el momento, en la obra de Simon.



Ilustración 22. *The Wire*. Temporada 1. Episodio 3.

En último lugar, resulta relevante para la presente investigación, analizar las oficinas adjudicadas al equipo de investigación que dirige el teniente Daniels. Dichas oficinas son un espacio abandonado, sin mobiliario, situado en un sótano, alejado del resto de unidades policiales. Al enviar a este equipo a dichas instalaciones, Burrell pretende visibilizar los objetivos de su estrategia: no desea que el equipo emprenda una investigación ambiciosa que lleve a desarticular la banda de Barksdale. Sino que su misión debe ser la de llevar a cabo algunas detenciones e incautaciones de estupefacientes. Unas instalaciones limitadas para desenvolver una investigación con límites claros. Es, por lo tanto, una demostración de poder por parte del subdirector.



Ilustración 23. *The Wire*. Temporada 1. Episodio 3.

Sin embargo, Daniels y su equipo dotan al espacio del material necesario para poder llevar a cabo su investigación y consiguen apropiarse del espacio, convirtiéndolo en un espacio comunicativo donde tienen lugar conflictos y se llega a consensos sobre la estrategia que ponen en marcha para dismantelar la banda de Barksdale. El espacio es de quien lo ocupa, y el mismo es transformado en función de las dinámicas de comunicación y poder que tengan lugar en su interior.

6.2.3.4. Los negocios tapadera

Los negocios legales de la banda de Barksdale son empleados como espacios desde los que Barksdale y Bell llevan a cabo su labor de planificación de la estrategia y dirección de las acciones de la banda. Tres espacios de este tipo son relevantes analíticamente.

Bell acude de forma habitual a una copistería, en dicho negocio aplica lo que aprende en la Baltimore Community College, donde cursa estudios empresariales. No es, para él, una mera tapadera, sino que pretende dirigir dicho negocio de forma legal e eficiente. Es su laboratorio y también una parcela de poder, un espacio donde no tiene que consensuar la toma de decisiones con Avon Barksdale. “I want this tu run like a true fucking business. Not no front, not no bullshit” (Episodio 8) afirma ante los chicos que trabajan allí y que provienen de las esquinas controladas por la banda. Es un espacio en el que Bell ejerce el poder de forma unipersonal, evitando el establecimiento de dinámicas comunicativas en el mismo.



Ilustración 24. *The Wire*. Temporada 1. Episodio 8.

El negocio tapadera donde Barksdale tiene su oficina es Orlando's, un club de striptease, a nombre de Orlando, cuya única función dentro de la banda es regentar dicho local, creándose una crisis cuando Orlando intenta vender drogas, puesto que una vez que esté fichado por la policía deja de ser útil para Barksdale. Un negocio como Orlando's es un buen emplazamiento para situar en su interior la oficina central de la banda porque justifica el hecho de que acudan al mismo a altas horas de la noche múltiples personas. En esta oficina Barksdale y Bell establecen el espacio comunicativo donde ambos toman las decisiones estratégicas, en el mismo resuelven sus conflictos y llegan a consensos. A este espacio acuden los lugartenientes de la banda cuando su presencia es requerida, para ser informados de las decisiones que deben ejecutar. Es, por lo tanto, el espacio central en las dinámicas de poder y comunicación de la banda de Barksdale. De ahí que conseguir escuchar las conversaciones que en el mismo tienen lugar sea un elemento clave en la estrategia policial.



Ilustración 25. *The Wire*. Temporada 1. Episodio 7.

La policía consigue acceder, vía micrófono, a las conversaciones que tienen lugar en la oficina de Avon. Sin embargo, el final de la investigación se precipita por orden de Burrell, de tal forma, que sólo consiguen implicar a Barksdale. La policía entra en Orlando's para detenerlo y tras pagar la fianza, él y Bell establecen la oficina central en un nuevo negocio tapadera, diametralmente opuesto en sus funciones a un club de striptease: una funeraria. El cambio de emplazamiento funciona como metáfora del declive de la banda. La oficina desde la que la misma se dirige pasa de ser un club de striptease, donde fluyen el alcohol y el sexo, a una funeraria, un espacio ligado irremediablemente a la muerte.

6.2.3.5. Las toperas

Como hemos relatado con anterioridad, las toperas son los espacios desde los que la banda distribuye la droga a las personas encargadas de venderla en las esquinas de los espacios urbanos que ocupan. Estos espacios son casas o pisos donde se mezclan y empacan los narcóticos. Cuando Omar y sus compañeros asaltan la topera de las Casas Baratas (Episodio 3), *The Wire* nos adentra con ellos en la misma. Es un espacio inhóspito y oscuro, con escaso mobiliario. Una factoría del negocio de la droga donde no se entablan dinámicas comunicativas, sino que funciona como espacio de tránsito de la droga dentro del entramado de poder de la banda.



Ilustración 26. *The Wire*. Temporada 1. Episodio 3.

Todo ello se agudiza en el caso de la topera principal, en cuyo interior se encuentra la mayoría de la mercancía. Dicha topera está situada en una casa, alejada de las esquinas que ocupa la banda. Es una casa grande, rodeada de jardín, aparentemente cerrada. En su interior, como se ve en el episodio decimoprimer cuando la policía entra en la misma, se esconden en el diverso mobiliario, que guarda cierta apariencia de normalidad: drogas, armas y dinero.



Ilustración 27. *The Wire*. Temporada 1. Episodio 11.

6.2.3.6. Los bares

Si en la primera obra de Simon, *The Corner*, no había, en todo el relato, bares, en su segunda ficción, *The Wire*, los bares se convierten en espacios netamente comunicativos. Los policías acuden a los mismos, tras su jornada laboral, para beber y desahogarse. Los bares son un espacio de evasión en *The Wire*, pero también de comunicación, puesto que en los mismos los compañeros de trabajo intercambian historias y opiniones. Así, en el cuarto episodio, el detective Lester Freamon, le confiesa a McNulty cómo terminó desterrado durante 13 años y 4 meses en la unidad de empeños, a pesar de ser un gran investigador. Mientras la mayoría de espacios analizados en *The Wire* son espacios de conflictos, regidos por las diversas dinámicas de poder, los bares son espacios de encuentro, donde los actores se interrelacionan en igualdad de condiciones, lo cual facilita el establecimiento de dinámicas comunicativas.



Ilustración 28. *The Wire*. Temporada 1. Episodio 7.

6.2.3.7. Las casas

En *The Corner*, el abanico de casas que se mostraban al espectador iba desde la modestia de los hogares de la madre de Gary McCullough y de Fran Boyd, tras desintoxicarse, al estado de abandono de las casas del propio Gary y de su compañero Blue. En *The Wire*, la variedad de casas que se visibilizan es aún mayor, ampliando el análisis de los hogares urbanos comenzado en *The Corner*.

En primer lugar, tendríamos la casa de Wallace, uno de los corner boys de la banda de Barksdale. Dicha casa, al igual que las de los adictos de *The Corner*, se encuentra en muy mal estado, carece de mobiliario, es oscura, fría y caótica. En ella, además de Wallace, habitan varios niños a los que él se encarga de cuidar y proveer de alimentos. Roba la electricidad de la casa de enfrente, a través de un cable que cruza el espacio que las separa. Y está situada en el corazón del ghetto, en un entorno urbano deteriorado.



Ilustración 29. *The Wire*. Temporada 1. Episodio 6.

En segundo lugar, estarían las casas de sus superiores jerárquicos, los lugartenientes de Barksdale. Las mismas están perfectamente equipadas con todo tipo de mobiliario, aparatos tecnológicos y ropa, haciendo patente su capacidad de consumo y su posición dentro de las dinámicas de poder que articulan el ghetto. Por ejemplo, Wee-Bey tiene su casa llena de peceras, con peces de distintas clases, los cuales requieren un cuidado diario. Cuando tiene que huir, tras el asesinato de Orlando y el ataque a la detective Daniels, deja a D'Angelo encargado de su cuidado (Episodio 11). Estas casas no se muestran como hogares y espacios

comunicativos, hasta el punto de que lo más importante de su hogar para Wee-Bey son unos peces. Espacios de soledad.



Ilustración 30. *The Wire*. Temporada 1. Episodio 11.

En tercer lugar, *The Wire* nos muestra las casas de los policías. Dichas casas están situadas en barrios de clase media. La del teniente Daniels es una edificación grande, en una zona residencial, con jardín y árboles. Y su interior es acogedor. Mientras que la detective Greggs vive con su novia, que es periodista, en un piso situado en un barrio céntrico. A través de estos dos personajes, Simon y Burns exploran las dinámicas comunicativas y de poder que tienen lugar en el seno del hogar. Tanto Daniels como Greggs tienen que entablar una negociación permanente con sus respectivas parejas en torno a los sacrificios personales que implica su trabajo. Si McNulty, al que su mujer ha abandonado, su amigo Bunks de homicidios o Freaman recurren a los bares y al alcohol para lidiar con sus problemas, ellos los llevan a casa, y forman parte de los complejos equilibrios que rigen el funcionamiento de las relaciones humanas y en el funcionamiento de las familias y los hogares donde éstas viven. Estas casas son, por lo tanto, espacios de comunicación, y como consecuencia de ello en su seno también tienen lugar conflictos, de índole personal y que por lo tanto no hemos analizado de forma pormenorizada.



Ilustración 31. *The Wire*. Temporada 1. Episodio 8.

6.2.4. Problemas urbanos

En su primera serie televisiva, David Simon inició un análisis del funcionamiento de la ciudad postindustrial y de sus conflictos, espacios y problemas. Lo hizo dándole voz a aquellos que son invisibilizados tanto en los relatos informativos como en los ficcionales, las personas que habitan en los ghettos urbanos y que no ejercen el poder. En su segunda obra, *The Wire*, amplifica el análisis, abordando la reconstrucción de la ciudad a través de la perspectiva de otros actores urbanos. Como consecuencia de ello, además constatar la existencia de problemas que ya hemos analizado en el capítulo dedicado a *The Corner*, se escrutan otros problemas que en aquella ficción no se fueron abordados en toda su complejidad.

6.2.4.1. Tráfico de drogas

El tráfico de estupefacientes era un problema urbano capital en la Baltimore que comenzó a construir *The Corner* y sigue siéndolo en *The Wire*. Si en aquella ficción, se abordó dicho problema desde la óptica de los adictos a las drogas y desde la visión de los corner boys, el último escalafón en la jerarquía de poder de las bandas que trafican con drogas; en *The Wire* se aborda el problema desde los diversos actores que conforman dichas bandas, así como desde la perspectiva de las fuerzas de seguridad y de la Justicia (fiscalía y judicatura).

A lo largo del presente análisis de la primera temporada de *The Wire*, se ha ilustrado el funcionamiento de dicho tráfico, así como las dinámicas de comunicación y poder que lo articulan, las estrategias policiales para combatirlo y los efectos que tiene en el espacio urbano.

Si *The Corner* había analizado de forma pormenorizada el funcionamiento de las esquinas y la labor de los corner boys, *The Wire* analiza el resto de espacios urbanos ocupados por las bandas que trafican con drogas: las toperas, los negocios tapadera... E introduce un espacio fundamental del tejido urbano del ghetto: los *high-rise*, las torres de edificios. Así mismo ahonda en las dinámicas de poder que se den en su seno y en cómo se gestiona la información.

Si en su primera serie el tráfico de drogas se ligaba directamente con otros problemas urbanos como la violencia o la adicción; en la primera temporada de *The Wire* las ramificaciones del tráfico de drogas conducen a otros problemas como el funcionamiento de la war on drugs, la especulación urbanística o la corrupción en los poderes públicos.

6.2.4.2. Adicción a las drogas y al alcohol

La adicción a los narcóticos era un problema urbano de primer orden en *The Corner*. En *The Wire*, como consecuencia del tipo de actores que protagonizan el relato, este problema tiene menor relevancia y está tratado con menor profundidad. A cambio, se desdoblan los problemas de adicción. Ya no sólo se aborda la adicción a las drogas ilegales, sino que

también se analiza la adicción a una droga legal, cuyo consumo habitual está plenamente normalizado en nuestras sociedades: el alcohol.

En la primera temporada de *The Wire*, la adicción a los estupefacientes se muestra a través de Bubbles, el informante de la detective Greggs. A lo largo de la entrega, Bubbles llega a dejar el consumo de drogas, acudiendo a reuniones de adictos, buscando los consejos de un padrino, mudándose al sótano de casa de su hermana y pidiéndole ayuda a Greggs. Sin embargo dicho proceso se trunca cuando Greggs es atacada y McNulty le pide a Bubbles que regrese al ghetto para obtener información de cara a dar con los culpables del ataque. Como ya había mostrado *The Corner*, el regreso al ghetto, a las esquinas, a las relaciones personales, es peligroso para una persona desintoxicada. Finalmente Bubbles termina por recaer, sin que McNulty le preste atención cuando intenta decirle que lo está intentando dejar: “McNulty, you know... the situation is different for me. I mean, for me, I’m...” (Episodio 11). Bubbles no tiene ocasión de terminar la frase porque el detective se marcha a formar parte de la operación policial contra el entramado de tapaderas de Barksdale. *The Wire* ilustra de esta forma la invisibilidad a la que se ven sometidas las personas que viven en los márgenes del sistema.

En el anterior apartado, al analizar los principales espacios urbanos de *The Wire*, ya hicimos hincapié en la dimensión comunicativa de los bares y en la relevancia del consumo de alcohol. El abuso del alcohol se visibiliza especialmente a través de los detectives Bunk y McNulty, ambos provenientes del departamento de Homicidios. En el octavo episodio, McNulty deja a Bunks bebiendo en un bar y se marcha a casa. Bunks, que está casado, termina en casa de una mujer que conoció en el bar. Tras tener relaciones con ella, quema toda su ropa en el baño, provocando que salte la alarma antiincendios, con lo cual la mujer llama a McNulty para que lo vaya a buscar y lo saque de su hogar. Cuando McNulty le pregunta que por qué quemó la ropa, Bunk, aún ebrio contesta: “got hair, got fibers and got pussy on it (...). You smell pussy? I don’t smell no pussy no more.” (Episodio 8).

Así, mientras los adictos del ghetto, afroamericanos sin poder adquisitivo, ni trabajo, ni cualificación consumen drogas ilegales, principalmente heroína; los adictos de clase media, que viven en barrios residenciales o en el centro de la ciudad, con una carrera profesional, consumen alcohol. Ambas adicciones generan problemas de índole personal, como acabamos de ver, y problemas de salud (y por lo tanto sanitarios). La diferencia fundamental entre unas personas adictas y las otras, es el poder adquisitivo, y entre un tipo de sustancias adictivas y las otras, la legalidad y la aceptación social. Ser adicto al alcohol conlleva problemas familiares y profesionales, McNulty es un buen ejemplo de ello, pero permite llevar una vida normalizada dentro del sistema. El consumo de heroína va ligado, en *The Wire*, a la marginalidad social y a la ghetificación de los espacios urbanos donde se trafica y consume.

6.2.4.3. El fracaso de la war on drugs

Cuando en *The Corner*, Charles Dutton le preguntaba al agente Brown si creía que se podía ganar la guerra contra las drogas, Simon sentaba las bases de una de sus principales premisas sobre la ciudad postindustrial: la war on drugs puesta en marcha bajo la presidencia de Richard Nixon no se puede ganar. Como acabamos de ver al abordar el problema de la adicción, la ilegalidad de las drogas se relaciona en la obra de Simon con la marginalidad social.

La industria ilegal del tráfico de drogas ha adquirido, con el paso de las décadas, un papel prominente en el funcionamiento del sistema de poder urbano. En la primera temporada de *The Wire* se muestra, además de su ocupación y control de parte del espacio urbano, sus vínculos económicos con los poderes públicos.

Sin embargo, la war on drugs no aborda el fenómeno en toda su complejidad. La DEA, la agencia federal encargada de dirigir dicha war on drugs, se centra en el origen de la droga, es decir en el narcotráfico internacional, en el flujo de drogas que va desde México, Colombia y otros países productores hacia Estados Unidos. El FBI, en cambio, está centrando en lucha contra la corrupción política. Y las policías locales, en este caso la de Baltimore, intentan frenar la ocupación del espacio urbano, llevando a cabo redadas regulares y patrullando las calles de los ghettos, sin poner en cuestión las dinámicas de poder sobre las que se sustenta el negocio de la droga. La incapacidad de que las fuerzas de seguridad para articular una estrategia común y global, y el funcionamiento del sistema jurídico-policial, explican que no sólo no se haya frenado el avance de esta industria ilegal, sino que dicho avance haya continuado inexorablemente.

Las fuerzas de seguridad, actores que ejercen el poder y que por lo tanto están situados en el centro del sistema, centran sus estrategias en ocupar la opinión pública con sus discursos, mientras el tráfico de drogas ocupa las ciudades, como denuncia McNulty en el último episodio de la temporada. De tal forma que lo relevante no es llevar a cabo estrategias ambiciosas contra el tráfico, sino generar discursos e imágenes que visibilicen, de cara a la opinión pública, que se está combatiendo el tráfico de drogas. Así, a la policía de Baltimore le interesa más tener una mesa llena de drogas y armas que mostrar, a través de las empresas mediáticas, a la opinión pública de la ciudad; que investigar las dinámicas de poder de la banda que controla el tráfico de drogas en el Oeste de Baltimore.

En el primer episodio, la detective Gregggs dice “Fighting the war on drugs, one brutality case at a time.” a lo que su compañero Carver responde: “Girl, you can’t even call this shit a war” porque “wars end” (Episodio 1). En cambio, nos dice Simon, la war on drugs no se puede ganar.

6.2.4.4. Violencia

La policía de Baltimore interviene en las dinámicas de poder del ghetto como consecuencia de sucesos violentos. Ya sea el asesinato de un testigo del ministerio público, la aparición de un cadáver en el espacio público o el intento de asesinato a una detective. Los estallidos de violencia en la vida urbana tienen impacto en la opinión pública, de ahí que la policía responda a la violencia con la puesta en marcha de acciones (redadas, detenciones...) pro-activas aunque de alcance limitado, más que desarrollar una estrategia que aborde el problema de la violencia en toda su amplitud.

The Wire muestra como las bandas de tráfico de drogas cimentan sus dinámicas de dominación y poder sobre el uso, o la amenaza, de la violencia, del poder coercitivo. El empleo de la violencia es una forma de solventar crisis y afrontar conflictos, tanto de origen interno como externo. Cuando la banda de Barksdale deposita el cadáver torturado de Brandon, el novio de Omar Little, en un espacio público del ghetto, al lado de las casas de sus

propios corner boys, está empleando la violencia no sólo para responder al ataque previo de Little, sino para reafirmar su estrategia de dominación de todo el barrio. En *The Wire*, el uso de la violencia responde a una estrategia de poder o a una táctica para atacar a un actor que ejerce el poder. La existencia de violencia en el ghetto es consecuencia directa de las dinámicas de poder que lo articulan, y de la inexistencia de dinámicas comunicativas que permitan resolver los conflictos de poder por otras vías. La violencia visibiliza a ojos de la policía y de la opinión pública la degradación del mundo de la vida en el ghetto. En la obra de Simon la violencia interpela directamente a los actores urbanos, que no pueden obviarla como hacen con otros problemas, de ahí su relevancia.



Ilustración 32. *The Wire*. Temporada 1. Episodio 6.

6.2.4.5. Corrupción de los poderes públicos

Anteriormente, hemos señalado que Simon y Burns analizan el funcionamiento de las bandas de tráfico de drogas, mostrando las múltiples dinámicas que las mismas establecen con otros actores del sistema de poder urbano. Dichos actores a menudo son representantes de los poderes públicos: concejales, senadores, congresistas... El fracaso de la war on drugs guarda una estrecha relación con esta realidad. Si el subdirector Burrell no quiere que el equipo de investigación de Daniels ahonde en el destino del dinero de la droga, es porque sabe que dicha investigación descubrirá las corruptas dinámicas de poder que se establecen entre los traficantes, donantes de dinero, y los representantes de los poderes públicos, beneficiarios de dichas donaciones y con capacidad de legislar e influir, favoreciendo los intereses de sus donantes. Este problema urbano, que el detective Lester Freamon comienza a desentrañar en esta primera temporada de la serie, adquirirá mayor relevancia narrativa y discursiva con el paso de las temporadas de la obra. Por ello será analizado con mayor profundidad más adelante.

6.3. THE WIRE. SEGUNDA TEMPORADA

Tras el final de la anterior temporada, el equipo de investigación ha sido desmantelado y sus integrantes reubicados en diversas unidades de la policía. Sin embargo, cuando el comandante Valchek comienza a sospechar que el sindicato de estibadores se financia de forma ilegal, Burrell accede a poner en marcha de nuevo el equipo. En paralelo, se descubre en el puerto un contenedor lleno de mujeres muertas, lo cual dirige la atención de la policía de la ciudad hacia dicho espacio y las personas que trabajan en el mismo.

6.3.1. Actores: estrategias, tácticas y discursos

6.3.1.1. La policía de Baltimore

Las dinámicas de poder existentes en el seno de la policía de Baltimore, así como las estrategias individuales de sus cargos jerárquicos, habían condicionado en gran medida la evolución de la investigación sobre la banda de Barksdale, llevada a cabo por el equipo del teniente Cedrik Daniels. En esta temporada, los conflictos de intereses se reducen, si bien el origen de la investigación sobre el sindicato tiene su origen en dichas dinámicas de poder. El comandante Valchek ejerce presión sobre el subdirector Burrell, que ha sido ascendido al puesto de director de la policía de Baltimore de forma temporal, para que constituya un equipo especial que investigue las actividades del sindicato, porque sospecha que Sobotka obtiene el dinero con el que financia sus tácticas, de forma ilegal (Episodio 2). Ante la inoperatividad de dicho equipo, Valchek amenaza directamente a Burrell, exigiéndole que ponga al frente del mismo al teniente Daniels: “Don’t fuck with me, Erv. I got as many friends here in the hall as you do. And with what I’m learning about the Barksdale case. I got a lot of kinds of shit I can throw.” (Episodio 3).

El teniente, tras enfrentarse abiertamente a Burrell, al intentar perseguir el destino del dinero de la droga, ha sido desterrado a la unidad de supervisión de pruebas, alejado de cualquier tipo de trabajo de investigación. Al constatar que su carrera está paralizada mientras Burrell siga estando en lo más alto de la jerarquía de la institución, está a punto de jubilarse como policía, para pasar a ejercer de abogado. Burrell consigue convencerlo garantizándole un equipo especial de investigación de carácter permanente, formado por su propia gente, así como un ascenso a comandante en cuanto quede una vacante libre.

Una vez el equipo de investigación se pone en marcha, el relato ficcional se cimenta en torno a dos investigaciones policiales que terminarán por converger. Por un lado, el asesinato de las catorce mujeres que fueron transportadas dentro de un contenedor hasta el puerto de Baltimore. Por el otro, la investigación sobre el sindicato de estibadores y sus posibles relaciones con actividades delictivas, principalmente el tráfico de drogas. Al constatar que existe un nexo de unión entre ambos casos: la gestión de los contenedores dentro del puerto por parte de los miembros del sindicato; la estrategia de investigación diseñada por Daniels apunta en tres direcciones distintas: en primer lugar investigar el tráfico de mujeres, rastreando el destino de las mismas en clubs de striptease y en prostíbulos; en segundo lugar, seguir las llamadas y rastrear las conexiones criminales del dinero que invierte el sindicato en sus tácticas políticas; en tercer lugar, persistir en la búsqueda de una posible relación con el tráfico de drogas.

Finalmente, tras las presiones del comandante de homicidios Rawls, que quiere deshacerse de los catorce cadáveres de las mujeres asesinadas, el teniente Daniels asume la unificación de los dos casos, poniendo su foco de atención ya no sólo en el sindicato sino también en la banda de El Griego. Ello le cuesta, en el terreno personal, el rechazo frontal de su mujer: “Do you know what I fell in love with first? Do you? Your ambition. Where did that man go?” (Episodio 7). Marla considera que su marido tiene poco que ganar asumiendo la responsabilidad de resolver catorce asesinatos y mucho que perder, en cuanto a su posición en el sistema de poder local se refiere.

Insatisfecho con el devenir de la investigación, al pasar a centrarse la misma más en el contrabando, el tráfico de mujeres, el tráfico de drogas y las bandas de El Griego y Proposition Joe, que en el sindicato y su financiación ilegal, Valchek recurre al FBI, sabedor, al igual que el espectador, del interés de esta agencia por los casos de corrupción. Sin embargo y a diferencia de lo ocurrido en el último episodio de la primera temporada, el FBI y el equipo de investigación de Daniels llegan a un acuerdo de cara a desenvolver una estrategia común y emprender acciones coordinadas. Si bien el FBI está interesando, sobre todo, en el sindicato y en el funcionamiento del puerto. Así lo manifiesta una de las responsables de la agencia que acude a la reunión con Daniels y la fiscal Pearlman: “As of 9/11, the Bureau has one priority in this case: it’s waterfront corruption. It’s a new world and the ports are vulnerable.” (Episodio 10).

Sin embargo, la participación del FBI en la investigación trae consigo la filtración de la existencia de la misma, al informar un agente de contraespionaje a El Griego de que están siendo investigados, ya no sólo por la policía de Baltimore, sino también por la agencia federal: “Now the Bureau’s involved. We’re looking hard at the port unions. My hands are tied. They’re on you with wiretaps. Several phones, several addresses.” (Episodio 10). Tras esta advertencia, El Griego ordena el desmantelamiento de su organización y la eliminación de las pruebas inculpatorias. Al detectar la puesta en marcha de dicho proceso, el FBI y la policía llevan a cabo detenciones, registros e interrogatorios. La organización deja de existir, El Griego y Vondas abandonan la ciudad, Frank Sobotka es asesinado, la policía logra resolver quién es el culpable del asesinato de las catorce mujeres, el sindicato es intervenido judicialmente y sus líderes, así como algunos de los hombres de El Griego, son juzgados. Rawls y Valchek cumplen sus objetivos, uno conseguir que se resuelvan las catorce muertes, evitando así que las estadísticas de resolución de casos caigan en picado; el otro, terminar con el sindicato, un actor que le estaba quitando poder dentro de su propia comunidad, el barrio polaco del sudeste de la ciudad. Sin embargo, el equipo de Daniels no logra arrestar a los líderes de la banda que llevaba a cabo el contrabando, Proposition Joe y su relación con Stringer Bell quedan como un cabo suelto a investigar y el tráfico de drogas y mujeres sigue su curso, recurriendo a otros métodos de transporte (Episodio 12). El éxito de la estrategia policial es, pues, relativo, ya que la ciudad sigue padeciendo los mismos problemas ligados al crimen organizado.

6.3.1.2. El sindicato de estibadores

Los trabajadores más veteranos del puerto de Baltimore rememoran con asiduidad los viejos tiempos. Aquellos en los que sobraba el trabajo porque el puerto registraba un gran tráfico de barcos de mercancía, gracias a la posición privilegiada de la ciudad, que forma parte

de la megalópolis BosWash y del cinturón industrial del país, el Rust Belt. La realidad que reconstruye *The Wire* se encuentra en las antípodas de ese pasado glorioso. En el puerto de Baltimore hay muy poco trabajo. Gran parte de las labores de carga, descarga y gestión de los contenedores está mecanizada e informatizada y hay algunos días que sólo llega un carguero al puerto, de tal forma, que esos días sólo trabajan los operarios más veteranos (Episodio 13).

Ante la ausencia de carga de trabajo, el mismo está fuertemente controlado por el sindicato de estibadores. El trabajo se distribuye en función de la veteranía. Los operarios que llevan más tiempo trabajando en el puerto son los primeros en ser destinados a los cargueros que llegan. Mientras que los más jóvenes, sólo consiguen trabajar en los días en que varios barcos llegan al puerto.

El secretario-tesorero del sindicato es Frank Sobotka. En el cargo se alternan, de forma consensuada, un hombre afroamericano y un hombre blanco de origen polaco, los dos principales grupos sociales que trabajan en el puerto. En el plano interno, Sobotka supervisa el correcto funcionamiento del puerto, asegurándose de que se distribuye el trabajo y que éste se lleve a cabo de forma adecuada. En el externo, su función es representar los intereses de los trabajadores ante los poderes públicos que forman parte del sistema local.

Sin embargo, Sobotka pone en marcha una serie de tácticas para conseguir que el sindicato sea un actor relevante dentro de las dinámicas de poder de Baltimore. Contrata a un lobbyista, un hombre que entiende de estrategias políticas y del manejo de influencias, para conseguir que los poderes públicos, en este caso el Estado de Maryland, lleven a cabo dos obras que el sindicato considera imprescindibles para recuperar la vitalidad del puerto y garantizar su viabilidad económica y los puestos de trabajo: la construcción del muelle de grano y el dragado del canal. Las dos principales trabas a la puesta en marcha de estas obras son la económica, ya que ambas requieren una inversión millonaria por parte del Estado; y la especulativa. El puerto es un espacio público de grandes dimensiones situado, obviamente, en la costa de la ciudad. Eso lo convierte en un espacio urbano de especial interés para diversos poderes privados de la ciudad: constructoras, bancos, grandes empresas del sector servicios... Frente a las estrategias de poder de estos actores, la mera presión sobre los representantes públicos de un sindicato en horas bajas de un puerto en declive, resulta insuficiente. De ahí que la táctica de Sobotka, tras ser aconsejado por el experto al que ha contratado, pase por las donaciones políticas.

Si la banda de Barksdale financiaba las campañas electorales de los representantes políticos para obtener, posteriormente, información exclusiva sobre en qué zonas de la ciudad se iba a poner en marcha un plan de reurbanización, de cara a poder especular con terrenos y propiedades; la táctica de Sobotka consiste en donar dinero a los representantes del poder legislativo estatal para que a cambio, estos apoyen las inversiones públicas que el puerto necesita para incrementar su actividad.

Las donaciones de dinero por parte de múltiples actores que ejercen el poder son una constante dentro del sistema político estadounidense. Que los actores que ejercen el poder puedan influir en las decisiones de los representantes de la ciudadanía, llegando a intervenir en la propia construcción de la ciudad y en la gestión del bien común, es un problema urbano, en particular, y de las democracias representativas occidentales en general. Sin embargo, no estamos ante actividades delictivas, puesto que no atentan contra la legalidad. Lo que empieza siendo un problema democrático, se puede transformar en un delito, cuando el origen del

dinero proviene de actividades delictivas, como en el caso de Barksdale, de ahí que los cargos públicos intentaran desvincularse del mismo y bloquearan la investigación policial. En el caso del sindicato, el dinero con el que pagan a su lobbysta y financian a los políticos locales también tiene un origen ilegal y delictivo.

Sobotka, antes del inicio del relato, había llegado a un acuerdo con una organización criminal, dirigida por un misterioso hombre, El Griego, y por su cara visible, Spiros Vondas. Dicho acuerdo consiste en que Sobotka y su personal de confianza, garantizan que determinados contenedores que llegan al puerto no sean incluidos en el sistema, de tal forma, que no tengan que pasar por la aduana portuaria y puedan ser sacados de las instalaciones del puerto sin ser sometidos a ningún control de los poderes públicos. A cambio, la organización le da dinero a Sobotka por los servicios prestados. El origen del dinero, por lo tanto, es el contrabando. Sobotka no sabe qué hay en esos contenedores. Al igual que la banda de Barksdale, la banda de El Griego, se sustenta sobre el férreo control de la información y de las dinámicas comunicativas. La aparición de los 14 cadáveres, junto con el conflicto personal entre Sobotka y el comandante Valchek, desencadenan los principales hechos que relata la temporada, así como la crisis que llevará al sindicato a ser investigado, intervenido, su líder asesinado y el resto de dirigentes juzgados.

La táctica de Sobotka, de emplear el dinero del contrabando para financiar las campañas de los legisladores, que pueden permitir con su voto la aprobación de los presupuestos para el muelle de grano y el dragado, se muestra parcialmente exitosa. El lobbysta le garantiza la aprobación de la construcción del muelle de grano, a la que se destinarán 4 millones de dólares, sin embargo el dragado del canal tendría que esperar al siguiente presupuesto anual estatal. Tras una discusión en torno a este tema, entre Sobotka y el lobbysta en el despacho del primero, Sobotka coge una caja de zapatos. Cuando el lobbysta la abre podemos observar que está llena de billetes. A ese pago por los servicios prestados y por prestar, Sobotka acompaña el siguiente discurso:

I'm operating under the assumption that because of your relentless diligence the funding for the grain pier is gonna pass the assembly. But I'm also talking about the canal. So you're gonna talk about the canal, the Muldoons who run the old line state are gonna talk about the canal until some day, some way, that motherfucker gets dredged, and we get some ships in here. (Episodio 7).

Las tácticas del sindicato no están pensadas para amoldarse a los tiempos de las estrategias de poder de los cargos públicos del estado de Maryland. A lo largo de la temporada, Frank construye un discurso en el que justifica que esté cometiendo delitos porque lo hace para salvar el puerto, salvar su modo de vida, el de su familia y, en última instancia, el de su comunidad. Mientras su sobrino Nick o su hijo Ziggy, emplean el dinero que logran con los acuerdos en paralelo que tienen con la organización criminal de El Griego, en sí mismos, en sus propios intereses personales; Frank no gasta nada de lo que obtiene en él, sino que lo destina todo o a financiar la táctica de poder diseñada por el lobbysta, o a repartirlo entre los miembros del sindicato para compensar el paro, la falta de ingresos y las pocas horas de trabajo (Episodio 3). La labor de Sobotka, cimentada económicamente sobre hechos delictivos, busca compensar la dejadez de los poderes públicos, tanto en el plano de las infraestructuras como en el de los servicios sociales.

Sobotka entabla dinámicas comunicativas tanto a nivel externo (acercándose a legisladores en fiestas benéficas o en la propia iglesia) como interno, tanto en reuniones formales del sindicato, como en encuentros personales en su despacho o en el bar. Su forma de dirigir el sindicato no se parece, en absoluto, a la forma en que funcionan las dinámicas de poder y comunicación internas de las bandas criminales que muestra y analiza *The Wire*. Su objetivo no es ejercer el poder a largo plazo, sino ejercerlo hasta conseguir sus objetivos: el muelle de grano y el dragado del canal. Una vez que es detenido, pierde todos los apoyos de legisladores cosechados. Al final del relato, antes de ser asesinado, se encuentra en el punto de partida. Su táctica para influir y participar en la toma de decisiones que se lleva a cabo en el centro del sistema de poder del estado ha fracasado.

6.3.1.3. Las organizaciones criminales

6.3.1.3.1. *La banda de El Griego*

A diferencia del resto de actores del relato, esta organización carece de lazos locales, no forma, por lo tanto, parte de ninguna comunidad, ni persigue una apropiación o ocupación del espacio urbano. El Griego y su principal lugarteniente Spiros Vondas, son distribuidores y contrabandistas con lazos económicos globales. Su función es gestionar el traspaso de las mercancías de sus productores a sus compradores, bandas criminales locales como la de Proposition Joe o la de Avon Barksdale. Dichas mercancías son, en el caso que nos ocupa, drogas y mujeres. Estamos, por lo tanto, hablando de tráfico de drogas y de tráfico de mujeres.

En el mundo de la vida de estos dos personajes, el dinero lo es todo. No establecen ninguna relación con la ciudad, porque saben que están allí de forma temporal, van donde está el negocio, donde hay alguna posibilidad de llevarlo a cabo. En último episodio, cuando están en el aeropuerto a punto de huir, Spiros confiesa que no se llama Spiros. Y El Griego que él ni siquiera es griego (Episodio 13). Son un producto de la cara más oscura de la globalización. Ciudadanos sin país o ciudad, que se mueven por el mundo estableciendo dinámicas de poder gracias al dinero que poseen.

Tras descubrirse el contenedor con las trece mujeres asfixiadas, la policía comienza su investigación en el puerto. Sobotka, asustado, pide reunirse con El Griego, al cual jamás ha conocido, para poder discutir sobre las condiciones de su acuerdo y la forma de proceder. El Griego se niega, “double his fee, but I don’t need to meet with him. Let the money talk.” (Episodio 5). En este breve intercambio con su lugarteniente Vondas, se resume toda la estrategia de poder de estos actores: evitar cualquier tipo de comunicación, no establecer relaciones locales, ocultar toda la información y dejar que hable el dinero, el único idioma universal. Son dos personajes tan enigmáticos, que cuando la serie nos revela que El Griego es un activo de un agente del FBI que trabaja en contraterrorismo, no sólo no resulta extraño, sino que es completamente consecuente. Un hombre con sus contactos es el tipo de persona que el FBI querría tener como informador en la materia de mayor relevancia para dicha agencia: el terrorismo. A cambio, el agente informa a El Griego de todos los pasos que va dando el FBI en la investigación del entramado de contrabando en el puerto. El dinero y las dinámicas de poder articulan el mundo globalizado.

Cuando la investigación policial hace insostenible el negocio, El Griego ordena la desarticulación de todo el sistema de distribución y contrabando. Ordena asesinar a Sobotka, cuando su contacto en el FBI le informa de que éste se ha reunido con la policía para cerrar un acuerdo de traspaso de información. Y se marcha. Seguramente a otra ciudad, donde poder llevar a cabo sus negocios. Mientras la banda de Barksdale está ligada irremediabilmente al espacio urbano que ocupa, la de El Griego se asienta allí donde sea conveniente, es una organización criminal global.

6.3.1.3.2. La banda de Barksdale

En el final de la primera temporada, la investigación llevada a cabo por el equipo de Daniels consigue encerrar, aunque sea por una pena menor, a Avon Barksdale. Junto a él ingresan en prisión D'Angelo y Wee-Bey. De tal forma que queda Stringer Bell al mando de la organización. Sin embargo, los problemas surgen cuando pierden a su distribuidor de droga, al ser detenido y desconfiar sus socios de que Avon llegara a un acuerdo con la fiscalía para entregarlo y reducir su condena. El nuevo distribuidor que consigue Barksdale ofrece un producto de mala calidad, de tal forma, que la banda comienza a perder volumen de negocio a marchas forzadas, a favor de la banda de Proposition Joe, el hombre que controla el tráfico de drogas en el Este de Baltimore. Mientras Proposition Joe tiene la mercancía, la banda de Barksdale aún ocupa los mejores espacios urbanos de la ciudad para desarrollar la compraventa de droga: las Casas Baratas y, sobre todo, las Torres de Franklyn Terrace.

Si en el plano externo Bell tiene que hacer frente a la caída de calidad de su producto, y con él de los ingresos que la venta del mismo reporta, en el interno tiene que lidiar con el creciente descontento de los hombres que trabajan para él, la amenaza permanente de que D'Angelo termine cerrando un acuerdo con la fiscalía, y las crecientes diferencias estratégicas que mantiene con Avon.

Para afrontar la primera de estas crisis, Bell cambia la forma de funcionar de la banda. Antaño eran él y Avon los que definían la estrategia de la organización, tras haberla discutido, y luego informaban a sus lugartenientes de aquello que les incumbiera. Ahora Bell se reúne con los hombres que controlan el negocio sobre el terreno, atiende sus peticiones y quejas y dialoga con ellos sobre las acciones que debe llevar a cabo la banda. Entabla así una dinámica comunicativa que se superpone a las dinámicas de poder que ya existían previamente. Bell y Avon siguen dirigiendo la organización, pero ahora Bell hace partícipes a sus lugartenientes de la toma de decisiones.

El segundo de los problemas lo resuelve mandando asesinar a D'Angelo dentro de la cárcel, simulando que en realidad se suicidó, produciendo una de las secuencias más impactantes y violentas del universo audiovisual de David Simon (Episodio 6).

Finalmente, en lo tocante a la estrategia a seguir para que la banda siga manteniendo el negocio del tráfico de drogas, Bell aprovecha la permanencia de Barksdale en la cárcel para imponer su criterio. En el funeral de D'Angelo, Proposition Joe busca llegar a un consenso con Bell: él provee a la banda de Barksdale de droga de buena calidad y a cambio la banda comparte con Joe la ocupación de las Torres (Episodio 7). Bell, respetando la cadena de mando, traslada la oferta a Avon, sin embargo éste la rechaza de plano (Episodio 7).

En la primera temporada de *The Wire*, Stringer Bell argumentaba, como hemos analizado anteriormente, que la calidad del producto que vendía no era relevante, porque aunque rebajaran las drogas, los consumidores no sólo no dejaban de comprar, sino que compraban el doble. Sin embargo, en esta segunda temporada observa que esta proposición discursiva era errónea. Si la calidad de la droga es mala, los consumidores acudirán a comprarla a otro espacio urbano, en el que los estupefacientes distribuidos sean de mejor calidad. Ahora Bell cree que lo más importante en el negocio del tráfico de drogas ya no es el control del espacio urbano donde se encuentran los consumidores, sino la calidad del producto que se vende. Sin embargo, Barksdale sigue pensando que la ocupación del espacio es la clave para ganar en el juego.

A pesar de la oposición de Barksdale, Bell cierra un acuerdo con Joe, éste les venderá la droga al mismo precio que él la compra, a cambio de que la banda de Barksdale le ceda la ocupación y control de tres de las Torres de Franklyn Terrace, quedándose Bell con el control de las otras tres (Episodio 9). Sin embargo, el acuerdo se tambalea cuando Barksdale, desconocedor del mismo, contrata los servicios del Hermano Mouzone, un peligroso y reputado criminal de la Costa Este. Mouzone ejecutará la estrategia de Barksdale: defender el espacio urbano que ocupaban. Contradiciendo, así, la estrategia de Bell: compartir el espacio con Joe para obtener droga de mejor calidad e incrementar los ingresos.

Ante la amenaza que supone Mouzone para su acuerdo, Bell y Joe deciden recurrir al único hombre capaz de enfrentarse a un asesino de su talla: Omar Little. Para ello, Bell convence a Omar de que Mouzone fue el hombre encargado de asesinar, en la primera temporada de la ficción, a su novio, Brandon. Sin embargo, una vez que Omar perpetra el ataque contra Mouzone, descubre que éste no tuvo nada que ver con dicho asesinato y le perdona la vida, dejándolo malherido. En ese momento, Mouzone es consciente de las contradicciones estratégicas internas y de la guerra encubierta que libran Bell y Barksdale por el control de la banda, liberándose a sí mismo del acuerdo al que había llegado con Avon. Este acontecimiento deja a Avon sin más opciones que aceptar la estrategia de Stringer, no sin antes recordarle que “the Street is the Street. Always,” y que podrá mantener el acuerdo con Proposition Joe mientras él esté en la cárcel, sin poder dirigir la organización (Episodio 13). De tal forma, que el conflicto estratégico y por el control del poder interno no se resuelve, sino que se posterga hasta que Barksdale salga de la cárcel y recupere su libertad para ejercer su posición jerárquica. Stringer Bell es un hombre de negocios, Avon Barksdale un soldado, criado en los conflictos de poder del ghetto.

6.3.1.3.3. *La banda de Proposition Joe*

En la primera temporada de *The Wire*, Simon y Burns presentan a Joe como el homólogo de Avon Barksdale en el Este de Baltimore. De hecho, su primera aparición en el relato se produce en el partido de baloncesto que enfrenta al ghetto del Oeste contra el del Este, siendo Barksdale el entrenador de un equipo y Joe el del otro. Tras ese acontecimiento, Joe hace acto de presencia en dos sucesos más, que dejan intuir las claves de su estrategia de poder. En primer lugar, llega a un acuerdo con Omar Little para facilitarle su intento de asesinato de Barksdale. A cambio, Joe obtendría la posibilidad de hacerse con el espacio urbano ocupado por Avon, es decir, extender su negocio al Oeste de la ciudad. En segundo lugar, y tras el fracaso de dicha operación, Joe ejerce de actor de consenso preparando un encuentro entre

Bell y Little. Ambas acciones muestran las claves de la estrategia de Joe, por un lado busca aumentar el espacio urbano que controla, por otro es capaz de establecer dinámicas comunicativas con otros actores que ejercen el poder en la ciudad, facilitando así que los posibles conflictos que puedan surgir se conviertan en consensos.

Al establecer dinámicas comunicativas con el resto de actores, termina por situarse en el centro del sistema de poder de los barrios marginalizados de Baltimore. Joe obtiene la droga de la banda de El Griego y consigue pactar la ocupación del espacio urbano con la banda de Barksdale. Logra, por lo tanto, sus objetivos estratégicos sin emplear la violencia. Joe, más cercano en su discurso y en sus propuestas al tipo de líder del tráfico de drogas que es Bell, que al de Barksdale, resume su estrategia de poder de la siguiente manera: “Sometimes, when your back up against the Wall, you go to the gun. I know. I been there. But you ain’t gotta live by it. Avon... Avon’s a soldier. That’s who you want with you when the shit fly. But as far as business go...” (Episodio 9). Además, al articular este discurso enfrente de Stringer Bell, busca incidir en la crisis interna de la organización de Barksdale, reforzando la posición de Bell, coherente con su estrategia, frente a las ideas de su superior jerárquico, perjudiciales para los intereses de Joe.

6.3.2. Conflictos

La primera temporada de *The Wire*, situaba en el centro del relato el conflicto existente entre la policía de Baltimore y la banda que controlaba el tráfico de drogas en el Oeste de la ciudad. Este conflicto sirvió a Simon y Burns para analizar las dinámicas de poder y comunicación que articulan los espacios urbanos del ghetto, así como los problemas que se visibilizan a través de dicho conflicto. En la segunda temporada de la ficción, se amplía el número de actores implicados en dichas dinámicas, así como los espacios que la serie analiza. Como consecuencia de ello el conflicto principal del relato ya no enfrenta a las fuerzas de seguridad con una banda criminal, sino que refleja el complejo entramado de dinámicas de poder que se establece entre diversos actores que llevan a cabo prácticas delictivas en espacios de poder colindantes.

6.3.2.1. Conflicto entre la policía, el sindicato y las bandas de El Griego y Proposition Joe

La investigación policial que Simon y Burns sitúan en el centro del relato, pone en el primer plano del mismo el conflicto entre la policía de Baltimore y las bandas que controlan el tráfico de drogas (y ocupan parte del espacio urbano) en la ciudad. Dicha investigación, en su tramo final, se encaminaba a escrutar el flujo de dinero entre la banda de Barksdale y representantes electos de la ciudad de Baltimore y el estado de Maryland. Sin embargo, esa derivación del conflicto inicial hacia un conflicto político, fue abortada por el subdirector Burrell, que veía peligrar su ascenso si su institución, la policía de Baltimore, se enfrentaba abiertamente a personas que ejercen el poder dentro del sistema político local.

En la segunda entrega de la ficción, el conflicto entre la policía de Baltimore y grupos que están llevando a cabo actividades delictivas, vuelve a tener ramificaciones políticas, sin

embargo, los poderes públicos electos siguen en un segundo plano. Aún así, el sistema político local juega un papel en el inicio del conflicto. El comandante Valchek y el líder del sindicato, Frank Sobotka, se enfrentan por algo, aparentemente tan nimio, como una cristalería para la iglesia, espacio urbano central dentro de la comunidad polaca de Baltimore. Con ello ambos pretenden apropiarse de dicho espacio, así como reforzar su posición dentro del sistema de poder urbano. De ahí que el hecho de que Sobotka se niegue a ceder el espacio de la cristalería del sindicato a la policía, desencadene un conflicto de poder con importantes repercusiones urbanas.

Ante la negativa de Sobotka, Valchek ejerce su poder como comandante a cargo del distrito sudeste, para ordenar a sus agentes que dificulten la vida de los trabajadores del puerto, con controles arbitrarios y la imposición de multas, como reconoce impotente el sargento Carver, que previamente había formado parte del equipo de Daniels y que al comienzo de la temporada se encuentra trabajando en el distrito de Valchek: “we’re to ride past your unión hall twice a day and paper cars.” (Episodio 2). El conflicto de poder entre Valchek y Sobotka continúa, entre la estrategia de acoso del primero y la táctica provocadora que pone en marcha el segundo, al secuestrar una de las furgonetas de investigación del distrito y embarcarla en una vuelta al mundo, de puerto en puerto, sacando fotos de cada parada y enviándoselas a Valchek. Sin embargo, los dirigentes del sindicato no son conscientes, de que dicha táctica provocará que Valchek le exija a Burrell, como ya hemos analizado, la puesta en marcha de un equipo de investigación que rastree el origen del dinero de un sindicato conformado por hombres que prácticamente no tienen trabajo.

El otro desencadenante del conflicto es la aparición, en primer lugar del cadáver de una mujer en la bahía y, posteriormente, el hallazgo de otros trece cadáveres de mujeres en el interior de un contenedor en el puerto (Episodio 1).



Ilustración 33. *The Wire*. Temporada 2. Episodio 1.

Ambos sucesos, ponen en marcha sendas investigaciones sobre el funcionamiento del mismo espacio urbano: el puerto de Baltimore. Como se ha dicho con anterioridad, ambas terminarán por confluir en una única investigación. Dicha investigación buscará establecer las dinámicas existentes entre tres actores, a priori independientes y con funciones e intereses dispares: el sindicato que controla el funcionamiento del puerto, una banda dedicada al contrabando internacional y a la distribución de mercancías ilegales y otra banda especializada en el tráfico de drogas en el ámbito local.

Más allá de los conflictos entre estos tres actores, que analizaremos a continuación, en su conflicto con la policía actúan de forma consensuada, siguiendo la máxima de El Griego: deja que el dinero hable. Ante las diversas dudas que genera en Sobotka la estrategia de la banda de El Griego, éste corta el posible conflicto empleando el dinero. Tras sospechar que la policía ha intervenido su teléfono y que la agente de la policía del puerto, Beatrice Russell, está colaborando con la policía de Baltimore, Sobotka pone en marcha, de forma unilateral, una táctica para comprobar si, efectivamente, la policía está investigando las actividades de contrabando que llevan a cabo de forma conjunta con la banda de El Griego. Dicha táctica consiste en entregarles un contenedor equivocado, en vez del contenedor que la banda había indicado, de tal forma que si la policía lo para, como así termina sucediendo, no encuentren ningún tipo de mercancía ilegal (Episodio 8).

Tras este acontecimiento, Sobotka le exige a Vondas un encuentro con El Griego, el cual hasta ese momento se había negado a reunirse con él y a establecer una dinámica comunicativa entre ambos. En dicho encuentro, que tiene lugar en el pequeño restaurante que la banda emplea como centro de toma de decisiones, llegan a una estrategia de consenso: paralizar el contrabando hasta que la policía concluya que el mismo no tiene lugar al no hallar nada ilegal en los contenedores que salgan del puerto.

Sin embargo la operación policial seguirá su curso gracias a las escuchas y a la vigilancia. El FBI comenzará a formar parte de la operación y, finalmente, El Griego decretará el cierre de la organización tras ser avisado por su contacto en contraterrorismo. Las redadas y detenciones policiales pondrán fin al conflicto. Si bien, los líderes de la banda de El Griego desaparecerán sin dejar rastro y la banda de Proposition Joe seguirá llevando a cabo actividades como si nada hubiera pasado, aunque sigan estando en el foco del equipo de Daniels, sobre todo por su relación con Stringer Bell. De tal forma, que el gran perdedor del conflicto es el sindicato, como ya hemos señalado con anterioridad, el actor con menos poder de todos los que formaban parte del mismo. Finalmente, en el espacio donde se iba a construir el muelle de grano, se levantará un gran edificio. Se contrapone así, el declive del puerto, al inicio de un proceso gentrificador en el barrio donde éste se haya. De esta forma, Simon y Burns muestran cómo las dinámicas de poder y comunicación articulan el espacio urbano, condicionando la construcción de la ciudad y con ella el mundo de la vida de las personas que lo habitan. Existe una estrecha correlación entre los conflictos urbanos y los espacios que se ven afectados por los mismos.

6.3.2.2. Conflicto entre el sindicato y la banda de El Griego

La organización criminal dirigida por El Griego y Spiros Vondas, y el sindicato de Frank Sobotka mantienen, al inicio del relato, un consenso basado en el dinero que ambas organizaciones consiguen a raíz de su colaboración. La banda informa a los Sobotka de los contenedores que llegan al puerto con mercancía ilegal para ellos, los hombres de confianza de Sobotka se encargan de que dichos contenedores desaparezcan del sistema de gestión portuaria y un chofer de la banda lo recoge y lo lleva al almacén desde el que la misma distribuye la mercancía. Los Sobotka no tienen más información que la mínima indispensable para poder llevar a cabo su función, dentro del entramado criminal. y a cambio de su trabajo reciben dinero por parte de la banda. Con ese dinero Frank financia la táctica política que ha puesto en marcha para influir en los legisladores estatales, así como los eventuales problemas

de dinero que puedan tener los miembros del sindicato, como consecuencia de la falta de carga de trabajo. De esta forma tanto unos como otros logran beneficios económicos.

Sin embargo, este consenso inicial se trunca cuando la policía encuentra varado en el puerto el contenedor con los trece cadáveres de mujeres. A partir de ese momento, Sobotka comienza a ser consciente de la gravedad de las actividades criminales, que se están llevando a cabo gracias a la labor, que los controladores portuarios desarrollan bajo sus órdenes. El desconocimiento, paradójicamente consciente, de lo que los contenedores tenían en su interior lo defiende, en el final del relato, el sobrino de Frank, Nick: “we didn’t know about the girls. Them girls that got found? We didn’t know there were girls in there.”. “You thought it was drugs?” le pregunta la fiscal Pearlman. “Drugs, stolen shit, whatever. We got paid by the can to creep shit off the docks. That’s all.” (Episodio 12). Sin embargo, descubrir la realidad: que están colaborando en el tráfico de mujeres, no sólo en el tráfico de drogas y en el contrabando, no provoca la paralización del acuerdo que mantienen con El Griego. Aún así, el mismo se resiente, al pasar a exigir mayor información Sobotka, que además demanda el establecimiento de dinámicas comunicativas entre ambas partes, para evitar que la policía pueda llegar a inculparlos.

Las dinámicas de poder entre unos y otros se vuelven más complejas, por una parte por la creciente presión que ejerce la policía sobre el sindicato, al llevar ante el gran jurado a varios controladores (Episodio 5). Dicha presión da paso a escuchas y vigilancias. Terminando por intervenir un contenedor, como indicamos con anterioridad. Este acontecimiento lleva a que los actores pacten la paralización temporal del contrabando. Sin embargo, unos y otros difieren en las consecuencias económicas de dicha estrategia. El Griego resume su postura sosteniendo que “It has to be the same for everyone: no work, no pay”. Sin embargo, los Sobotka (Frank y Nick), consideran que deben de seguir cobrando por su trabajo: “doesn’t matter what’s in the cans. We still gotta check them through.” afirma Nick. A lo que El Griego replica: “No one is in this for love”.

Frank, visiblemente contrariado insiste en que el dinero es vital para el sostenimiento de su táctica política: “It ain’t just the money. I got things happening right now. Things with my union. Right now! Not a fucking month from now, when the legislative session is history. Now!” (Episodio 8). Ante la actitud desafiante de Sobotka, El Griego cede, dejando, de nuevo, que el dinero hable por él y se compromete a seguir pagando al sindicato, a pesar de que su organización no vaya a ingresar dinero a corto plazo. La estrategia es clara, sacrificar dinero para conseguir mantener una relación empresarial que ha sido muy satisfactoria para él y su banda, hasta este momento: “I’m thinking of all the business we do in the future and I want you should be happy.”. Cuando finaliza el encuentro, El Griego visibiliza, a través de su discurso, las diferentes motivaciones que tienen él y Sobotka: “It’s a new world, Frank, you should go out and spend some of the money on something you can touch: a new car, a new coat. It’s why we get up in the morning, right?” (Episodio 8). Simon y Burns contraponen así una óptica de la vida materialista y mercantilista, la de El Griego, un hombre sin identidad y por lo tanto sin relaciones personales y comunitarias, desapegado del espacio que habita; frente a otra óptica del mundo, la de Frank Sobotka, que se cimenta sobre las relaciones personales y comunitarias, que está fuertemente enraizada al espacio que habita, a su barrio, a su comunidad, al sitio donde trabaja, a su ciudad. Uno se aprovecha de la economía globalizada para enriquecerse, el otro intenta que su modo de vida sobreviva en el mundo postindustrial y global.

La otra causa de desestabilización del consenso que se ha establecido entre la banda de El Griego y el sindicato, es el hecho de que Nick y Ziggy, el sobrino y el hijo de Sobotka, lleven a cabo negocios en paralelo con la banda de El Griego y con sus socios comerciales, la banda de Proposition Joe. Mientras Nick consigue distribuir la droga que estos le proveen de forma exitosa, Ziggy, que se siente desplazado por su primo, pone en marcha un negocio de contrabando de coches de lujo, junto con uno de los hombres de la organización de El Griego. Sin embargo, al pretender pagarle éste último menos dinero por cada coche, del estipulado previamente, Ziggy entra en crisis y lo asesina (Episodio 10). Si Frank Sobotka decide acudir a la policía para llegar a un acuerdo con la Justicia, no es para salvarse a sí mismo, ni siquiera a su sindicato, sino por intentar ayudar a su hijo y a su sobrino, en cuya casa la policía ha confiscado heroína y dinero (Episodio 11).

Mientras las organizaciones criminales que presenta y analiza *The Wire* se rigen por una fuerte jerarquización y un gran control de las dinámicas comunicativas que entablan, el sindicato, a través de los Sobotka, no funciona de esta forma. Como consecuencia de ello, mientras Frank llega a un acuerdo con la policía para proporcionales toda la información que posee sobre la banda de El Griego, a cambio de que su sobrino no sea encarcelado, sino que esté en *probation*, y de que su hijo sea trasladado a la cárcel del condado, menos masificada y peligrosa; Nick llega a otro acuerdo con Vondas, que se compromete a que el chico al que Ziggy disparó, pero que sobrevivió al ataque, sostenga ante la Justicia que Ziggy actuó en defensa propia. A cambio, el sindicato se compromete a no facilitar ningún tipo de información a la policía y a la fiscalía, manteniéndose leales a la banda.

Frank acepta sellar el acuerdo al que llegó Nick, en vez de continuar con su acuerdo con la policía y la fiscalía de Baltimore. Sin embargo, el agente de contraterrorismo del FBI informa a El Griego de que Sobotka está dispuesto a pactar con la Justicia. De tal forma, que cuando se produce el encuentro entre ambos actores, El Griego ordena el asesinato de Frank, para evitar que éste provea a las fuerzas de seguridad de información sobre él y su organización. Para cuando Nick descubre el asesinato, al aparecer, por accidente, el cadáver de Sobotka en las aguas del puerto, Vondas y El Griego ya se han abandonando la ciudad. Finalmente Nick retoma el acuerdo con la policía y la fiscalía que su tío no llegó a cumplir. De esta forma se cierra el conflicto.

6.3.2.3. Conflicto entre Nick y Ziggy Sobotka y la banda de Proposition Joe

La ambición de Ziggy, el hijo de Frank, lo lleva a intentar entrar en el negocio del tráfico de drogas. Para ello, le compra la droga a Cheese, un lugarteniente de Proposition Joe, y se la entrega a un corner boy blanco para que la venda. Sin embargo, el corner boy genera unos ingresos inferiores a los esperados, de tal forma, que Ziggy no sólo no gana dinero, sino que pasa a estar en deuda con el lugarteniente de Joe. A partir de ahí se desencadena un conflicto entre Ziggy y Cheese, que termina por generar violencia al sufrir una paliza Ziggy y ser quemado su coche, como demostración del poder del lugarteniente. En este momento Nick interviene pidiéndole ayuda a Vondas. Éste ejerce de mediador, propiciando un encuentro entre Nick y Proposition Joe. En dicho encuentro, Nick no sólo consigue cerrar el conflicto, sino que también logra que a su primo se le reembolse parte del dinero que valía el coche quemado, tras descontar su deuda. “Just how good a friend is this motherfucker to y’all?” le pregunta un indignado Proposition Joe a Serge, el conductor de la banda de El Griego que

acompaña a Nick en el encuentro. Cuando el mismo finaliza, Joe puntualiza “Fool, if it wasn’t for Serge here you and yout cuz both would be cadaverous motherfuckers.” (Episodio 6).

Este conflicto permite a Simon y Burns mostrar la realidad del tráfico de drogas. Más allá de que los ghettos urbanos sean el principal mercado de compraventa de narcóticos, el tráfico es un problema que afecta a la ciudad en su totalidad y que se apropia y ocupa espacios públicos más allá de los ghettos. Además, al mostrar que los ciudadanos de raza blanca también forman parte del negocio, no sólo en puestos de poder, sino también como corner boys, y que la droga se vende en barrios habitados mayoritariamente por blancos, eliminan la raza como factor que explica el tráfico y consumo de drogas. El universo audiovisual de Simon continúa así, incidiendo en que el tráfico de drogas y la ocupación del espacio urbano por parte de las bandas, están directamente relacionados con la pobreza, la desigualdad económica y la exclusión social. Entre los ghettos del Oeste y el Este de Baltimore habitados por ciudadanos afroamericanos y el barrio polaco del sudeste, empobrecido como consecuencia de la crisis económica del puerto en el mundo postindustrial, existen cada vez menos diferencias, llegando a ser sus espacios públicos y privados muy similares.

6.3.3. Espacios urbanos

Si en *The Corner* y en la primera temporada de *The Wire*, David Simon y su equipo habían explorado, visibilizado y analizado los espacios urbanos y las dinámicas de poder y comunicación del Oeste de Baltimore, en la segunda entrega de *The Wire* amplían el foco del estudio urbano que llevan a cabo introduciendo nuevos espacios situados en el sudeste (el puerto y el barrio polaco) y el este (la zona controlada por Proposition Joe) de la ciudad.

6.3.3.1. El Oeste de Baltimore: Las Torres de Franklyn Terrace y las esquinas

Las Torres y el espacio público que las circunda son la principal fuente de ingresos de la banda de Barksdale. De ahí que su ocupación sea de vital importancia para la misma. Si en la primera temporada de la ficción el principal espacio urbano del ghetto eran las Casas Baratas, ahora la acción en el mismo se traslada a las Torres.

En este espacio hay menos terreno libre y más cantidad de personas ocupándolo y transitándolo, como consecuencia de la mayor densidad poblacional asociada a unos edificios de mayor magnitud que las edificaciones de dos plantas existentes en otras zonas del barrio.



Ilustración 34. *The Wire*. Temporada 2. Episodio 10.

Las Torres de Franklyn Terrace constituyen unos espacios de poder dentro del ghetto, puntos estratégicos del entramado urbano, de cara a garantizar el control del tráfico de drogas en el barrio y por lo tanto el control del barrio en sí mismo. Y también son espacios comunicativos, donde se construye la comunidad. Teniendo en cuenta esto, es consecuente narrativamente, que sean espacios de conflicto entre los diversos actores urbanos. Las principales divergencias estratégicas entre Barksdale y su mano derecha, Stringer Bell, giran en torno a la ocupación de las Torres. Que Barksdale quiere mantener a toda costa y Bell apuesta por compartir su ocupación con Proposition Joe, a cambio de que éste les provea de drogas de mejor calidad. Precisamente para Joe, la apropiación de las Torres es un elemento central en su estrategia de poder. No sólo por el volumen de negocio que ello conlleva, sino también por el valor simbólico de este espacio urbano, ya que las Torres simbolizan, como ningún otro espacio, cómo es el Oeste de Baltimore y las dinámicas de poder que lo han ido construyendo con el paso del tiempo.

Joe consigue que sus hombres entren en las Torres, no sin evitar momentos de tensión con la banda de Barksdale, a pesar de las órdenes de Stringer Bell. Ello es consecuencia del arraigo de los corner boys a este espacio urbano. Más allá de los intereses económicos, la defensa a ultranza del espacio de poder, del negocio, está el sentimiento comunitario. Este espacio urbano, del que ahora se apropian parcialmente hombres que no forman parte de la comunidad, sino que proceden del exterior de la misma, es el lugar donde se producen la mayoría de sus relaciones personales y comunicativas. Ello se ve reflejado, además de por las conversaciones entre trapichantes, que ya ayudaban a construir el concepto de comunidad en *The Corner* y la primera temporada de *The Wire*, por momentos naturales, prácticamente inocentes que ilustran el mundo de la vida de los personajes. Por ejemplo, cuando vemos a Poo flirteando con una chica, mientras Bodie planea un ataque para recuperar la ocupación de una esquina que la banda ha perdido (Episodio 8).

Ese mundo de la vida se ve directamente condicionado por el espacio en el que tiene lugar y dicho espacio está construido por las dinámicas de poder y comunicación que se producen en su seno. Ante la caída de la calidad del producto que vende la banda de Barksdale, ésta comienza a generar menos ingresos, tener menos trabajadores a su cargo y, en consecuencia, ver cómo el espacio urbano que ocupa comienza a ser amenazado por otros actores que buscan apropiarse del mismo, ejerciendo el poder y desarrollando sus actividades delictivas. Un grupo de pequeños traficantes ocupa una de las esquinas controladas por Barksdale, Bodie planea, como señalamos en el párrafo anterior, la re-ocupación de dicho espacio público. Dicha re-ocupación tiene lugar, pero como pronostica Poo, ese grupo volverá

para volverse a apropiarse del espacio. Cuando ello se produce, se desencadena un tiroteo en la calle a plena luz del día (Episodio 9) entre ambas bandas.

Para ilustrar cómo esa violencia articula el territorio urbano y condiciona el mundo de la vida de las personas que lo habitan, *The Wire* narra este tiroteo intercalando planos del mismo con la reacción de una madre en el interior de su hogar, situado en el espacio donde está teniendo lugar el tiroteo. Al escuchar los disparos, la mujer coge a su hija pequeña y se refugian ambas en el interior de la bañera. Mientras que a su otro hijo le ordena que no salga de su habitación. Su forma de proceder no es aleatoria o espontánea, sino que es una acción estudiada, seguramente porque no es la primera vez en la que tiene que llevarla a cabo. Una vez que finaliza el tiroteo, llama a su hijo, que tiene que ir al colegio, redundando en la idea de que este tipo de acontecimientos son normales en el ghetto: “TT you hear me? Come on now. The drama’s done. Get your bags and get yourself to school.” (Episodio 9). Sin embargo al entrar en el dormitorio de su hijo, haya su cuerpo tendido en el suelo, rodeado de sangre y el cristal de la ventana roto, tras atravesarlo una bala perdida, que ha terminado por asesinar a su hijo.



Ilustración 35. *The Wire*. Temporada 2. Episodio 9.

Este acontecimiento desencadena, como ya pasó en la primera temporada con el ataque a la detective Greggs, numerosas acciones policiales: redadas, detenciones... puestas en marcha como parte de la estrategia de poder de la jerarquía policial. La misma aboga por no intervenir en el ghetto, salvo cuando sucede un acontecimiento especialmente dramático que trasciende a la opinión pública de la ciudad. Cuando esto sucede, la policía lleva a cabo una visibilización de su poder, ocupando el espacio urbano y desarrollando acciones que sean recogidas por la producción informativa de las empresas mediáticas, de cara a evitar una crisis de su imagen en la opinión pública. “Been chasing this shit from one corner to the next like it’s a plan” denuncia, impotente, el comandante del distrito Oeste, en el escenario del crimen. “Hit the corner, Howard. Take scalps. You’ll feel better when you do.” (Episodio 9) le responde Rawls, que ha diseñado la estrategia que acabamos de abordar. Mientras observa las detenciones masivas que se ponen en marcha en el ghetto, el comandante vuelve a cuestionar la estrategia: “What exactly is it that we’re doing?” (Episodio 9). Simon y Burns muestran de esta forma, cómo las dinámicas de poder, y la ausencia de dinámicas comunicativas, entre los principales actores urbanos, influyen en el espacio, en la comunidad y en el mundo de la vida de la ciudadanía.

6.3.3.2. El Este de Baltimore: el otro ghetto

En *The Corner* y en la primera temporada de *The Wire*, el Oeste de Baltimore es el espacio central, y prácticamente único, de la narración. Para el espectador que no conozca la ciudad y la desigualdad existente entre sus barrios, el distrito Oeste se corresponde con el ghetto de la ciudad. Sin embargo, al ampliar el espacio urbano escrutado y analizado, la segunda temporada de *The Wire* muestra cómo el proceso de ghettificación ha afectado a otros barrios de Baltimore. Así, cuando en el quinto episodio Nick Sobotka llega, de noche, al Este de la ciudad, descubre, y el espectador con él, el estado de sus espacios urbanos, así como las dinámicas de poder existentes en el mismo. Nada más acercarse a una esquina, un corner boy le enseña su pistola, cuando en la escena aparece Cheese, con el que Sobotka pretende llegar a un consenso, la comunicación se complica aún más. Las esquinas del Este son exactamente iguales que las del Oeste, están ocupadas por corner boys pertenecientes a la banda que controla el tráfico en el barrio. Corner boys y consumidores habitan un tejido urbano deteriorado. Calles mal asfaltadas, suciedad, edificaciones abandonadas, inexistencia de espacios verdes... La única señal que tiene el espectador de que se halla en un nuevo ghetto, diferente al que había reconstruido hasta el momento el universo audiovisual de Simon, es la presencia de Cheese, un lugarteniente de Proposition Joe.

Tras mantener un breve intercambio dialéctico, Cheese incita a Nick a que gire la esquina. Allí se encuentra el coche de su primo Ziggy, del que el lugarteniente se había apoderado como consecuencia de la deuda contraída por Ziggy. El coche está en llamas. Esa es la respuesta del lugarteniente a la propuesta de Nick. Una acción aparentemente irracional que tiene un único objetivo: ser una demostración del poder que tiene Cheese. El coche arde sin que nadie observe la escena extrañado o preocupado. Al finalizar la secuencia se comienza a escuchar una sirena. Al igual que en el Oeste, en el Este la policía sólo interviene cuando se producen actos criminales en el espacio público que no pueden ser obviados, o para efectuar redadas y controles que no responden a una estrategia global de lucha contra el tráfico de drogas.



Ilustración 36. *The Wire*. Temporada 2. Episodio 5.

6.3.3.3. El Sudeste de Baltimore: el puerto y el barrio polaco

La principal incorporación que hace la segunda temporada de *The Wire*, al estudio del espacio urbano que lleva a cabo la obra de Simon, es la reconstrucción de un espacio

económica, social y políticamente relevante para la mayoría de ciudades próximas al mar: su puerto. El análisis de las dinámicas comunicativas y de poder que se dan lugar en el puerto, permiten a Simon y Burns abordar problemas y conflictos urbanos que complementan a los ya analizados con anterioridad.



Ilustración 37. *The Wire*. Temporada 2. Episodio 12.

El puerto de Baltimore es un espacio urbano en crisis. Esta idea se repite a lo largo de toda la temporada, transmitiéndose al espectador a través de las imágenes de un espacio visiblemente alicaído, pero también a través de los discursos y acciones de los actores, principalmente los miembros del sindicato, que lo habitan.

La presentación del funcionamiento interno del puerto se asemeja a la del ghetto. Si en aquel, hay una banda que ocupa el espacio público y controla la principal actividad económica y fuente de trabajo: el tráfico de drogas; en éste, dicha labor la lleva a cabo el sindicato y la actividad económica que se desarrolla está fuertemente controlada por el mismo. Como se ha señalado con anterioridad, el trabajo se distribuye siguiendo el principio de veteranía, de tal forma, que cuando llega un barco, los veteranos son los primeros en poder trabajar en la carga, descarga y gestión de los contenedores. Viéndose relegados los más jóvenes, que sólo trabajan los días en los que arriban varios cargueros.

Además, en el puerto, al igual que en el ghetto rige la ley del silencio. Los trabajadores no entregan a la policía ningún tipo de información que pueda implicar a algún compañero o a la organización en su conjunto. De hecho, cuando la policía entra en el ghetto los corner boys gritan “5-0”, mientras que en el puerto, la presencia policial es anunciada a través de silbidos, como les informa la agente Russell a los detectives Bunk y Freamon: “they marked us the moment we stepped out of the car.” (Episodio 4). Por otra parte, en el puerto, al igual que en la policía de Baltimore, impera otra ley no escrita, la de proteger, siempre, al compañero. Como consecuencia de ello, cuando el FBI amenaza, en el último episodio de la temporada tras el asesinato de Frank Sobotka, a los miembros del sindicato, con intervenirlos judicialmente si no cambian a sus cargos directivos, el candidato que se había presentado contra Frank Sobotka para ser el nuevo líder arranca su propio cartel electoral y añade: “one man, one vote” (Episodio 12). No sólo no culpabilizan a Sobotka de la situación en la que se encuentran el sindicato en particular y el puerto en general, si no que agradecen los esfuerzos del mismo por conseguir convertir al sindicato en un actor que ejerce el poder en el sistema político de Baltimore.

El puerto es un espacio urbano central que permite a David Simon y Ed Burns abordar, por una parte, la falta de inversión pública; y por otra, las consecuencias urbanas de la economía globalizada y postindustrial. La dejadez de funciones de los poderes públicos es un problema urbano de primer orden que ya hemos analizado con anterioridad. En el ghetto se manifestaba en la falta de equipamientos, el estado de abandono del espacio público y la carencia de servicios. En el puerto se visibiliza a través de las dos obras públicas que el sindicato demanda: el dragado del canal, para que buques de gran tamaño puedan acceder al puerto, y el muelle de grano. La importancia que le da el estado de Maryland al puerto de Baltimore es mínima, *The Wire* deja entrever que tras años de presión a los representantes estatales, los trabajadores del puerto no han conseguido que el estado emprenda las obras que necesitan para garantizar la viabilidad económica del puerto. En este caldo de cultivo germina la táctica diseñada por Frank Sobotka: contratar a un lobbysta profesional y financiar las campañas electorales de representantes electos, de cara a influir en su voto y conseguir financiación para dichas obras públicas.

La serie también sitúa a los trabajadores del puerto ante la realidad del mundo globalizado y post-industrial. Sobotka y otros miembros del sindicato asisten a una conferencia sobre el funcionamiento del puerto de Rotterdam, el mayor puerto del mundo. Dicho puerto gestiona 350 millones de toneladas de carga al año, sin embargo en el mismo sólo trabajan 4000 personas. La robotización y la informatización han eliminado los trabajos más peligrosos y físicos (Episodio 7). Este panorama inquieta aún más a Frank: “but after the horror movie I’ve seen today... Robots!” (Episodio 7) afirma frente a su llobysta en una discusión que mantienen sobre la evolución de la táctica que han puesto en marcha. Frank Sobotka representa a un tipo de ciudadano que se niega a asumir que su medio de vida, su puesto de trabajo, ha dejado de ser funcional dentro de la economía postindustrial.

Así, Simon y Burns construyen un nexo de unión entre el papel de los poderes públicos y el efecto de la economía postindustrial en el tejido urbano. Frente a la propuesta de construir un muelle de grano en el puerto, surge otra que pretende aprobar la construcción de un gran edificio pegado a la costa. Tras las detenciones policiales, el asesinato de Sobotka y la intervención judicial del sindicato, el estado de Maryland acaba aprobando el segundo proyecto frente al primero (Episodio 12). *The Wire* ilustra, de esta forma, el paso de una ciudad industrial a otra focalizada en el sector servicios. Esta nueva obra funciona como símbolo del cambio definitivo de sistema productivo en las ciudades occidentales.



Ilustración 38. *The Wire*. Temporada 2. Episodio 12.

En estrecha relación con la construcción de este edificio de gran envergadura, está la evolución del barrio colindante al puerto, habitado, principalmente, por familias ligadas laboralmente al mismo. Este barrio, conocido popularmente como el barrio polaco, presenta una morfología urbana similar a la de los barrios ghettificados del Oeste y el Este de la ciudad: edificaciones de escasa altura, aceras estrechas, calles mal asfaltadas, escasez de equipamientos y servicios públicos... e incluso una incipiente ocupación del espacio público por parte de traficantes de drogas.

Cuando Nick Sobotka negocia con el corner boy, que se encargaba de vender la droga de su primo, para que ahora venda la droga que él consigue de la banda de El Griego, visibiliza el proceso de mimetización que han experimentado los corner boys blancos con respecto a sus homólogos afroamericanos: “I don’t know how to tell you this without hurting you deeply first of all, you happen yo be White. I’m talking raised-on-Rapolla-Street White, where your mama used to drag you down to St. Casimir’s just like all the other Little pisspants on the block.” (Episodio 7). Tanto la indumentaria, como los gestos y el empleo del lenguaje recuerdan irremediabilmente a los de los corner boys del Oeste.



Ilustración 39. *The Wire*. Temporada 2. Episodio 7.

Frente al riesgo de ghettificación de este barrio residencial, habitado por personas de clase media, ligadas, como hemos dicho anteriormente, al puerto; Simon y Burns abordan también la posibilidad de que se produzca otro proceso urbano propio de las ciudades postindustriales: la gentrificación, lo cual guarda una estrecha relación con el plan urbanístico que se aprueba al final del relato, en lugar de la construcción del muelle de grano.

El barrio polaco es un espacio urbano deteriorado, como consecuencia del declive de la actividad portuaria. Sin embargo, y a pesar del surgimiento del tráfico de drogas, no es un barrio donde la violencia y la delincuencia sean un problema urbano de primer orden, sino que el principal problema de dicho barrio es la escasez de trabajo y el creciente empobrecimiento de las familias ligado a dicha escasez. Además, goza de una excelente situación geográfica en el mapa urbano, puesto que se encuentra relativamente próximo al centro urbano y a la costa, dada su cercanía al puerto. Estas circunstancias lo convierten en un espacio urbano susceptible de ser gentrificado. Dicho proceso ya se ha puesto en marcha en el momento en el que el relato comienza. Nick y su mujer visitan, en una jornada de puertas abiertas, una casa en el barrio, de cara a adquirirla y poder dejar de vivir en el sótano de casa de los padres de Nick. Dicha casa perteneció a una tía de Nick. Cuando ésta falleció, cuatro años atrás, la familia decidió venderla. Ahora vuelve a estar en el mercado, subyaciendo en el relato una denuncia de la especulación urbanística, ligada directamente al proceso

gentrificador. Aunque la agente inmobiliaria, que curiosamente es la mujer de McNulty, no llega a decir en alto el precio de la casa, sí nos informa de que la semana anterior se vendió una casa por 340.000 dólares en el barrio, ante la incredulidad de Nick Sobotka (Episodio 5). Dicha incredulidad, deja entrever que el precio por el que la familia Sobotka vendió la casa cuatro años antes fue muy inferior, lo cual redunda en la proposición narrativa que subyace en toda la secuencia: ya se está especulando con propiedades privadas del barrio.

Así, el barrio se ve sometido a dos procesos, uno ghettificador y otro gentrificador, que alteran el mundo de la vida de la ciudadanía que habita el barrio, y, por lo tanto, de la propia comunidad. Las dinámicas de poder urbanas condicionan directamente la gestión del espacio urbano y la construcción de la ciudad. La ausencia de dinámicas comunicativas entre la ciudadanía que habita el barrio y los poderes públicos conlleva el abandono progresivo del puerto y el barrio que lo circunda. Mientras que las dinámicas de poder urbanas alteran el tejido urbano, a través de procesos que modifican los espacios urbanos, tanto públicos como privados, sin poder participar la ciudadanía que habita dichos espacios de la toma de decisiones sobre la gestión de los mismos.

6.3.3.4. Los bares

Si en la primera temporada de *The Wire*, Simon y Burns habían planteado los bares como espacios comunicativos, donde tenían cabida las relaciones personales que en los espacios de trabajo se omitían, en esta segunda temporada ahondan en estas proposiciones discursivas gracias a la reconstrucción narrativa del bar donde se reúnen los trabajadores del puerto. Si los policías, salvo en celebraciones (Episodio 12), suelen acudir a los bares en grupos reducidos, generalmente dos o tres personas, los trabajadores del puerto acuden de forma masiva y regular al mismo bar. Este negocio privado se convierte en un espacio netamente comunitario, puesto que en el mismo los trabajadores se interrelacionan y comunican, generándose la pertenencia a una misma comunidad.



Ilustración 40. *The Wire*. Temporada 2. Episodio 1.

El estudio urbano que lleva a cabo Simon en su obra audiovisual permite observar cómo a falta de espacios públicos donde se puedan establecer dinámicas comunicativas (plazas, parques, locales gestionados comunitariamente), la comunidad se apropia de espacios privados cuyo acceso es público, como los bares. Este espacio permite a Simon y Burns mostrar el mundo de la vida de los trabajadores del puerto, así como sus problemas y

frustraciones personales. El bar permite que se establezcan dinámicas comunicativas entre ellos en una posición de igualdad. Mientras que en el puerto los veteranos gozan de beneficios frente a los trabajadores más jóvenes, en el bar dicha correlación de fuerzas no existe.

6.3.3.5. Los negocios tapadera

Al finalizar la primera temporada de la ficción televisiva que estamos analizando, la banda de Barksdale, el grupo criminal que los guionistas situaron en el centro del relato y también de varios de los conflictos que el mismo reflejaba, tuvo que trasladar su centro de decisiones de un club de striptease a una funeraria. Con la entrada en prisión del propio Avon, la toma de decisiones dentro de la organización se vuelve más compleja y ello se ve reflejado en los espacios donde la misma tiene lugar. Por una parte, Stringer Bell y Avon Barksdale discuten la estrategia de poder de la banda en la prisión en la que el segundo está encarcelado. Por otra parte, Bell gestiona el día a día desde la funeraria, reuniéndose con sus lugartenientes en el espacio destinado a la celebración de los funerales. Dichas reuniones, en las que Bell dialoga con sus subalternos, convierten a este espacio no sólo en un lugar donde se ejerce el poder, sino donde también se establecen dinámicas comunicativas. Frente al anterior escenario, en el que Bell y Barksdale se comunicaban entre sí, pero se limitaban a informar al resto de los miembros de la banda, en el escenario actual Bell ha hecho una apuesta estratégica por la comunicación como forma de resolver posibles conflictos internos o externos de la banda.



Ilustración 41. *The Wire*. Temporada 2. Episodio 9.

La organización criminal de El Griego funciona, en cierta forma, de manera similar a la de Barksdale, puesto que la discusión sobre la estrategia a seguir tiene lugar entre el líder de la organización y su segundo de abordo, Spiros Vondas, que a su vez ejerce como enlace entre su jefe y los Sobotka. Estos encuentros se producen en un pequeño restaurante regentado por un ciudadano extranjero. El espectador carece de información sobre su ubicación. Esta decisión narrativa responde a las proposiciones que Simons y Burns buscan transmitir sobre el funcionamiento del contrabando en el mundo global. Da igual donde se sitúan los espacios que habitan los miembros de esta organización, porque no pretenden apropiarse del espacio urbano, para ellos la ciudad de Baltimore tiene un valor meramente instrumental: es un lugar de negocio. Una vez que éste finalice se irán a otra ciudad, incluso a otro país, donde puedan seguir desarrollando sus actividades delictivas. Si El Griego defendía que había que dejar hablar al dinero, también tiene como principio estratégico seguir al dinero allí donde se

encuentre. El relato refuerza esta visión al mostrar a El Griego y a Vondas reuniéndose en un hotel del lujo (Episodio 11). El espacio urbano es meramente funcional, a diferencia del resto de actores urbanos, ellos no habitan la ciudad, su situación en la misma es meramente temporal y por lo tanto la ven, únicamente, como un mercado en el que pueden hacer negocios y enriquecerse ilícitamente.



Ilustración 42. *The Wire*. Temporada 2. Episodio 8.

6.3.4. Problemas urbanos

6.3.4.1. Desindustrialización, paro y desigualdad económica

A través de la incursión en el puerto y en las relaciones de poder, económicas, comunicativas y sociales que lo articulan, Simon, Burns y el resto de guionistas profundizan en su visión de la ciudad postindustrial. Este espacio ejemplifica, como pocos, el declive de la actividad industrial y el cambio de modelo económico que se ha llevado a cabo en las últimas décadas. Frank Sobotka resume este proceso: “You know what the trouble is, Brucie? We used to make shit in this country. Build shit. Now we just put our hand in the next gu’s pocket.” (Episodio 11). Poco después, Sobotka será asesinado por la banda de El Griego.

The Wire presenta los efectos directos de la desindustrialización de las sociedades de consumo. Visibiliza a las personas abandonadas por el sistema al producirse el cambio de modelo productivo y la terciarización creciente de la economía y de las ciudades. El resultado de este proceso ha sido una creciente desigualdad económica, social y urbana entre las personas con buenos trabajos dentro de la economía global y las personas que sobreviven en trabajos poco cualificados y mal pagados. Ello se refleja, a su vez, en la propia construcción de la ciudad, en la que cada vez hay más diferencias entre los espacios centrales, a menudo resultado de un proceso reurbanizador de espacios abandonados por las actividades industriales; y los barrios empobrecidos, habitados por personas en paro o, directamente, en situación de exclusión social. En dichos barrios las actividades económicas legales languidecen y la economía criminal se abre paso, ya sea el tráfico de drogas en West Baltimore o el contrabando en el sudeste de la ciudad.

En una secuencia del quinto episodio, Vondas y Sobotka se reúnen en la costa, con la vista puesta en las pocas fábricas que quedan abiertas en la ciudad. “They used to make steel there, no? Smoke from the stacks. But inside...” le recuerda Vondas a Sobotka, para hacerle

ver que su modo de vida ha muerto y que hacer negocios con una organización criminal como la suya es su única salida.



Ilustración 43. *The Wire*. Temporada 2. Episodio 5.

Antiguos trabajadores del acero y de los astilleros, camellos y drogadictos, más un ejército de jóvenes contratados para perseguir y encerrar a estos últimos, putas y puteros más una legión de hombres contratados para recoger a las putas y coaccionar a los puteros..., todo ellos son considerados prescindibles e incompatibles con el modelo económico del Nuevo Milenio, que desde hace tiempo los declaró irrelevantes. Tal es el mundo de *The Wire*, la América que han dejado relegada. (Simon, 2014: 18-19)

6.3.4.2. Gestión de las inversiones públicas y procesos de transformación urbana

Esta temporada de *The Wire* visibiliza la inexistencia de canales de comunicación entre los representantes públicos y la ciudadanía a la que representan. Como consecuencia de ello la ciudadanía no es partícipe de la toma de decisiones sobre lo común, sobre el espacio público y la gestión y el uso que se hace del mismo. El asociacionismo, en este caso el sindicalismo, tampoco sirve para posicionarse dentro del sistema y poder llevar a cabo tácticas que influyan en las políticas públicas y en la gestión de las administraciones.

El sindicalismo, además, ante la caída de la actividad industrial en la sociedad de consumo, ha perdido su capacidad de presión, de tal forma, que los sindicatos ya no son actores que puedan ejercer el poder dentro del sistema económico y político urbano. Como consecuencia de ello, el líder del sindicato de estibadores, Frank Sobotka, emplea el dinero para poder influir en la toma de decisiones pública y contrarrestar el poder que ejercen importantes actores del sector privado, como los constructores y promotores inmobiliarios, que buscan alterar el entramado urbano llevando a cabo procesos terciarizadores y gentrificadores en los espacios alicaídos del puerto.

A través de Sobotka, Simon y Burns plantean cómo la incapacidad de acceder a las dinámicas comunicativas y de poder que mantienen los actores situados en el centro del sistema, por parte de los actores que carecen del mismo, fortalece el establecimiento de relaciones de corrupción. Ello se debe a la forma en la que se financian las campañas electorales y a las complejas dinámicas que se establecen en torno a la gestión del espacio público.

Sobotka sólo quiere que el estado de Maryland lleve a cabo una mejora de las infraestructuras del puerto, que garanticen el aumento del tráfico de cargueros y con él, el aumento de la carga de trabajo. Sin embargo, el poder de los grandes promotores inmobiliarios y su capacidad de financiar a los representantes públicos, impide que estos decidan en función de lo que es mejor para la comunidad y para la ciudad. A través de Baltimore, Simon y Burns analizan como el modelo de construcción de la ciudad ha mutado en la sociedad de consumo, de tal forma que los espacios asociados a usos industriales desaparecen, mientras se lleva a cabo una progresiva terciarización de la ciudad, orientándola al comercio, el turismo y la gestión de capitales. En paralelo, el tejido urbano se deteriora en gran parte de la ciudad, por la falta de inversiones y servicios públicos y el auge de industrias criminales, ante la falta de empleo. Así, West Baltimore y East Baltimore se han convertido en ghettos, mientras que el barrio polaco corre el riesgo de convertirse en uno, ante el paro y la pobreza crecientes, o a verse expuesto a un proceso de gentrificación, dada su cercanía a la costa, que eleve la renta media del barrio y provoque un efecto expulsión de la comunidad que actualmente lo habita y cuyos recursos económicos son limitados.

6.3.4.3. Redes de tráfico de mujeres y contrabando internacional

De todas las obras del universo creativo de Simon, la segunda temporada de *The Wire* es la que reconstruye, de forma más contundente, los efectos nocivos del sistema capitalista global. Simon y Burns sitúan al lado oscuro de la globalización en el eje de su crítica sobre los problemas de la ciudad a través de la banda de El Griego. Dicha organización no sólo trafica con drogas o mercancías de distinto tipo, sino que trafica con mujeres, que son trasladadas en condiciones inhumanas desde sus países de origen y vendidas a organizaciones criminales para su explotación sexual.



Ilustración 44. *The Wire*. Temporada 2. Episodio 12.

La reducción de las personas a meras mercancías es una de las críticas más duras que enarbola Simon a lo largo de toda su obra. “Some get told they’re gonna dance, or be secretaries. You gotta understand, they’re coming from places that don’t have much. Romania, Moldavia, Russia, Albania. 40,000 or 50,000 undocumented women working in the US alone” sostiene un trabajador del departamento de Justicia de Estados Unidos (Episodio 3). “50,000? Jesus! They need a whole new agency just to police them” responde el detective Bunk, impactado. “What they need is a union.” replica la oficial Russell. Esta conversación visibiliza la magnitud del problema, la desidia institucional para combatirlo y la indefensión a

la que se ven sometidas estas mujeres, que se encuentran en el país de forma ilegal, sometidas al control de mafias y sin posibilidad de conseguir ayuda por parte de las administraciones públicas, puesto que las mismas al encontrarlas las retiene para, posteriormente, expulsarlas del país.



Ilustración 45. *The Wire*. Temporada 2. Episodio 5.



6.4. *THE WIRE*. TERCERA TEMPORADA

La unidad de delitos mayores dirigida por el teniente Daniels está investigando a Proposition Joe y a Stringer Bell, sin embargo no consigue recopilar pruebas sobre las actividades delictivas que llevan a cabo. Por otra parte, *The Wire* continúa con la expansión de su recreación de Baltimore introduciendo a los principales actores del sistema político urbano, el alcalde de la ciudad, Clarence Royce y un concejal enfrentado a él, Tommy Carcetti. Además, el comandante a cargo del distrito Oeste, Bunny Colvin, harto de ser incapaz de frenar el auge de la violencia en su barrio, pone en marcha un ambicioso plan que crea un espacio urbano en el que la policía permite que se efectúe la compraventa de estupefacientes.

6.4.1. Actores, estrategias, tácticas y discursos

6.4.1.1. La policía de Baltimore

En la primera temporada de *The Wire*, la investigación policial en torno a la banda de Barksdale estaba situada el centro del relato. En la segunda entrega, la investigación en torno a las mujeres asesinadas halladas en el contenedor y la investigación sobre las actividades del sindicato de controladores portuarios, acabarían por confluir en una única operación, que apuntaba hacia la conexión entre el sindicato y una organización criminal de contrabando y tráfico de mujeres y drogas. Siendo la relación entre las bandas de Proposition Joe y Avon Barksdale una ramificación de dicho caso. Esa ramificación centrará los trabajos del equipo de investigación del teniente Daniels, con McNulty y Greggs obsesionados, sobre todo el primero, con atrapar a Stringer Bell. Sin embargo, el incremento de tramas arco, hace que resulte imprescindible analizar también la estrategia llevada a cabo por el jefe de policía interino, Burrell, y por su nuevo subdirector de operaciones, Rawls, y cómo ejercen el poder dentro de la institución. Finalmente, consideramos especialmente relevante analizar la estrategia de un actor que había aparecido fugazmente en la segunda temporada, el comandante del distrito Oeste, Colvin y que en esta tercera entrega adquiere una gran importancia tanto a nivel narrativo como discursivo, al tener que lidiar con la violencia creciente dentro de su distrito. Teniendo en cuenta que la policía de Baltimore es una institución fuertemente jerarquizada, comenzaremos analizando las acciones de Burrell y Rawls, para después pasar a la investigación del equipo de Daniels y a la estrategia puesta en marcha por Colvin.

6.4.1.1.1. *Ervin Burrell y Bill Rawls*

Burrell y Rawls han conseguido, finalmente, acceder a los puestos de mayor poder dentro de la policía de Baltimore. Sin embargo, su situación es de interinidad, puesto que Burrell sólo es jefe de policía de forma provisional, ya que ha sucedido a su antecesor y por lo tanto su mandato se limita al tiempo para el que éste fuera elegido. Ello provoca que la posición de Burrell dentro de las dinámicas de poder de Baltimore sea más frágil de lo que su cargo podría dar a entender. Esta debilidad de Burrell es aprovechada por el alcalde Clarence Royce, que se encuentra acuciado por el aumento de la violencia y la criminalidad en la ciudad, en las

inmediaciones de un nuevo ciclo electoral en el que buscará su reelección. Así, entre Royce Burrell y Royce se establece unas dinámicas de poder y comunicación complejas. Por una parte, Ervin Burrell necesita el apoyo de Royce, puesto que a él le debe su puesto y en su mano está que Burrell pueda conservarlo, de ahí que tenga que desarrollar su propia estrategia de poder en función de la estrategia de Royce. Por otra parte, el jefe de policía se ve incapaz de cumplir las demandas del alcalde, que exige una reducción en las cifras de criminalidad y la contención del número de asesinatos, sin aumentar el presupuesto dedicado a los servicios policiales. Royce demanda una reducción del 5% en los delitos y en los asesinatos, situando la cifra de muertes violentas registrada en la ciudad por debajo de las 250 personas asesinadas al finalizar el año. “All due respect, Mr. Mayor, we’re at 232 now” le replica Burrell. Sin embargo, ante su debilitada posición de negociación acaba prometiendo que la cifra de asesinatos al final del año será de 275 personas.

Al depender el poder que ejerce, del alcalde, Burrell no puede enfrentarse abiertamente a él, de tal forma, que tiene que cumplir sus órdenes y no puede poner en marcha una estrategia comunicativa que le permita denunciar la falta de financiación ante la opinión pública de Baltimore y forzar, en última instancia, al Ayuntamiento a que aumente los fondos que destina a la policía. Además, Burrell tiene que hacer frente a los ataques de los concejales que se oponen a la estrategia de Royce, Tommy Carcetti y Tony Gray. Así, en el primer episodio, tras rechazar una propuesta de colaboración hecha por Carcetti, Burrell y Rawls se ven atacados por este concejal durante una reunión pública del subcomité que él preside y que controla los asuntos relacionados con la seguridad urbana. Con las empresas mediáticas presentes, Carcetti denuncia la estrategia policial de la ciudad y la forma en la que se gestionan los fondos dedicados a la policía de Baltimore:

And how, in all good conscience, can I, as chairman of this subcommittee, authorise any more above-the-line overtime, when it’s clear enough from the data in front of me, that that money is not gonna go to line officers, or working detectives but is being used to pay for drivers and clerical and... and Jesus, look at this, so that two coronels and three majors can attend a community policing seminar in Miami, Florida. (...). What does South Beache have to teach this department about making Baltimore a safer place, Commissioner? I have no idea and you have no idea, and it is an embarrassment. (Episodio 1)

Como consecuencia de ello, Burrell es incapaz de desenvolver su propia estrategia y el funcionamiento de la institución que lidera se ve fuertemente condicionado por el conflicto político existente en el Ayuntamiento. Ello le lleva a aceptar, finalmente, la propuesta de colaboración de Carcetti. “I’m just looking to know how we can do better. And you give me that much and I can try and get you what you need privately” le propone el concejal. “And if I don’t play ball you’re gonna have my ass every time I’m in front of your commitee, right?” concluye el comisionado (Episodio 2). Ante este panorama, Burrell se obliga a estar al servicio de la estrategia de Royce, pero a la vez evitar los ataques de Carcetti colaborando con él. Mientras la violencia no deja de aumentar y la posibilidad de cumplir con los objetivos marcados por la alcaldía se vuelve más complicada.

La debilidad externa de Burrell frente a otros actores que ejercen el poder público, lo conduce a poner en marcha, junto con Rawls, una estrategia de poder interna agresiva, tanto en sus discursos como en sus acciones. Así, en las reuniones informativas en las que los altos mandos policiales de cada unidad, presentan sus cifras en la lucha contra el crimen, Burrell y,

sobre todo, Rawls cuestionan la labor llevada a cabo, exigiendo unos resultados que cumplan con los objetivos dictados desde la alcaldía. Por ejemplo, tras atacar duramente la estrategia policial del comandante a cargo del distrito Este, Rawls concluye: “Major Taylor, I look at your numbers, I see the Intel reports, the photos. It all tells me that you lack a fucking clue.” Acto seguido Burrell destituye a Taylor y asciende a comandante a su segundo, dando por concluido el encuentro: “Anyone else having trouble with the writing on the wall? Dismissed.” (Episodio 3).

Llevan a cabo, de esta forma, toda una demostración del poder que ejercen dentro de la institución, amedrentando a los demás comandantes, de cara a conseguir que estos les ofrezcan las cifras que desean. Burrell y Rawls no están preocupados por el clima de violencia existente en la ciudad, sólo les importan las cifras. Las cifras deben ser las encargadas de blanquear la realidad, de cara a convencer a la opinión pública del éxito de la lucha contra el crimen. Ello no quiere decir que nieguen la evidencia, Rawls, en medio de un ataque al comandante Colvin por el aumento del crimen en el Oeste, llega a afirmar: “There isn’t gonna be a goddamn Western District in 20 years, if this shit keeps up.” Sin embargo carecen del poder necesario para llevar a cabo una estrategia de lucha contra el crimen realmente ambiciosa, además de que su único objetivo radica en conservar sus puestos. “I don’t care how many years you have on this job. If the felony rate doesn’t fall, you most certainly will. The gods are fuckin you, you fin a way to fuck them back. It’s Baltimore, gentlemen. The gods will not save you.” (Episodio 3), amenaza Burrell a Colvin y por extensión al resto de comandantes. El comandante Valchek, que ya había demostrado con anterioridad su capacidad para gestionar las dinámicas de poder de la institución en su propio beneficio, sostiene, entre risas, que aumentará la vigilancia sobre el terreno “and if that don’t work, cheat on the stats.”. Cuando el resto de altos cargos le preguntan a Colvin que hará, él contesta “I thought I might legalize drugs.” (Episodio 3), provocando la risa de todos los presentes. Sin embargo, como veremos posteriormente, Colvin estaba ya cavilando un plan.

6.4.1.1.2. El equipo de investigación de Daniels

En lo que respecta al equipo de investigación de Daniels, su labor también se ve, en cierta forma, afectada por las dinámicas de poder urbanas. El teniente había acordado con Burrell en la anterior temporada, que además de ponerle al frente de un equipo de investigación especial permanente, garantizaría que Daniels ascendiera a comandante cuando quedara una plaza libre. Sin embargo, en la oficina del alcalde han paralizado dicho ascenso como consecuencia de la actividad política de la esposa del teniente, que pretende presentarse a las elecciones contra una concejala que es una aliada de Royce. Todo ello genera en Daniels cierta desidia y desencanto con la institución y con su trabajo.

A ello se suma el hecho de que la investigación en torno a la banda de Proposition Joe no avanza como Daniels, McNulty, Greggs y Freamon pretendían. Su estrategia de vigilancias y escuchas, que tan buenos resultados había dado en las dos investigaciones previas, fracasa en esta ocasión, como consecuencia de la disciplina, la fuerte jerarquización y los escasos intercambios informativos de los que hacen gala los miembros de la banda. Sólo uno de los miembros de la misma, se aparta de este metódico proceder, “talkinest motherfucker I ever heard on a wiretap” en palabras de Freamon, de tal forma, que el equipo pretende forzar su ascenso dentro de la jerarquía, ya que al convertirse en lugarteniente podría tener acceso

directo a Joe, así como a más información. El objetivo estratégico está claro: conseguir llegar a Joe y a partir de él, a Stringer Bell.

Sin embargo, ante el fracaso de la estrategia, crecen las tensiones dentro del equipo, con Daniels y la fiscal Pearlman abogando por darse por vencidos e investigar a blancos más fáciles; mientras que McNulty y Greggs defienden que hay que seguir insistiendo, dada la relevancia de Joe y Bell dentro del tráfico de drogas de la ciudad. Todo ello genera incomunicación entre los distintos miembros del equipo, los cuales trabajan en direcciones distintas. Finalmente, McNulty recurre al comandante Colvin, para que lo apoye en su estrategia de continuar investigando a la banda de Barksdale y a Marlo, el nuevo actor de relevancia en el tráfico de drogas en el Oeste (Episodio 6). Colvin le pide a Burrell y Rawls que ordenen a Daniels mantener la investigación, dada la relevancia de dichos actores en su distrito (Episodio 6). McNulty consigue que se imponga su estrategia, pero lo hace traicionando la confianza del teniente Daniels y creando una división dentro del equipo irreparable. “When the cuffs go on Stringer, you need to find a new home. You’re done in this unit.” afirma Daniels. McNulty ha subvertido la cadena de mando, y le ha impuesto a su superior jerárquico una estrategia que éste no deseaba. Una vez que el equipo vuelve a trabajar de forma conjunta bajo una estrategia común y re-estableciendo las dinámicas comunicativas, la marcha de la investigación mejora. Freamon y Prez descubren el funcionamiento de la red de transmisión de información de la banda de Barksdale, a través de teléfonos desechables. Estableciendo las conexiones entre los diferentes teléfonos que la conforman, su estructura piramidal, la duración general de las llamadas (menos de 1 minuto) y el cierre simultáneo de la red, al sustituir los teléfonos desechables por unos nuevos (Episodio 7).

Dada la corta esperanza de vida de la red, el equipo necesita poder intervenir los teléfonos pocos días después de que los mismos sean activados. Ante el rechazo de la compañía telefónica a colaborar agilizando el proceso, la fiscal Pearlman amenaza al responsable local: “How about the State’s Attorney for Baltimore City calls a press conference on the courthouse steps to declare that Bay Wireless is in league with the most violent drug traffickers in the city preventing their apprehension and arrest by law enforcement.” (Episodio 9). Simon y Burns denuncian de esta forma las trabas legales que facilitan que las empresas privadas puedan evitar colaborar en la lucha contra el crimen organizado. Y a su vez, demuestran la utilización de los media, por parte de otros actores que ejercen el poder y la estrategia discursiva que los mismos ponen en marcha para influir en la opinión pública. Por otra parte, Pearlman y McNulty convencen al juez para que autorice de forma inmediata las escuchas, una vez que la red se active (Episodio 9). Emplean para ello la relación personal y comunicativa que han establecido con el mismo a lo largo de toda la serie. La capacidad de articular dinámicas comunicativas y de colaboración entre las fuerzas de seguridad y la Justicia, se muestra como una herramienta capital en la lucha contra el crimen en el universo de Simon. Así mismo, desentrañar los códigos informativos y las formas en las que fluye la información en los actores rivales es igualmente de gran importancia.

6.4.1.1.3. Bunny Colvin y la legalización de las drogas

Uno de los aspectos más interesantes de la tercera temporada de *The Wire*, es la decisión de situar en el centro narrativo y discursivo de la misma, al comandante Colvin y su particular

punto de vista sobre la war on drugs y sobre el deterioro del mundo de la vida y de la comunidad en el ghetto. Colvin dirige la unidad policial encargada de luchar contra el crimen y mantener el orden público en el distrito Oeste de la ciudad. El mismo donde se halla el ghetto que Simon había explorado con anterioridad en *The Corner* y en las dos temporadas previas de *The Wire*. Hasta este momento, el universo de Simon había reconstruido los espacios urbanos del ghetto, así como los conflictos y problemas existentes en los mismos, elaborando una crítica al papel de los poderes públicos y de las bandas criminales. Ahora, Simon y Burns, a través de este personaje, exploran una posible solución a algunos de estos problemas y conflictos. Los autores presentan y analizan la posibilidad de establecer una zona dentro del ghetto donde comerciar con droga esté permitido por la policía, siempre y cuando no se produzcan actos violentos.

Constatar el fracaso de la war on drugs es una macroproposición discursiva fundamental dentro de la obra de Simon. Tanto él como Burns han llegado a la hipótesis de que dicha guerra no se puede ganar, tras todos sus años como periodista uno, como policía y profesor el otro, y a través, primero de la concepción de *The Corner*, el libro, y más tarde de *The Corner*, la miniserie, que hemos analizado con anterioridad. La observación directa, la documentación y el establecimiento de dinámicas comunicativas con los actores implicados los han llevado a construir este discurso en contra de la misma. Vince Colvin, como previamente Charles Dutton (el personaje) en *The Corner*, representa y articula dicho discurso. Al igual que ellos, Colvin llega a esta hipótesis tras llevar muchos años dirigiendo una unidad que tiene que lidiar a diario con el incesante flujo de drogas y con la violencia que el mismo genera. En el segundo episodio de la temporada, Colvin tiene que hacer frente al ataque a uno de sus agentes y la desaparición de su arma reglamentaria. Lo que podría resumirse como una mala noche, para Colvin fue una buena noche, porque su agente no murió. Así de grave es la situación en el ghetto. El comandante acude a visitar a un viejo amigo, un cura que lleva a cabo trabajo social en el barrio y le confiesa sus inquietudes:

B.C.: Six months from now, I'm gone. I put in my 30 and the only thing that'll be left of me on that job is an 8''-by-11'' framed picture in the Western hallway. But you know what? The shit out there. The city is worse than when I first came on. So what does that say about me? About my life?

C.: Come on, man. You're talking about drugs. That's a force of nature. That's sweeping leaves on a windy day, whoever the hell you are. You fought the good fight. (Episodio 2).

Mientras Burrell, Rawls o Valchek sólo se preocupan de las cifras de criminalidad y de su impacto en la opinión pública y en sus carreras, Colvin, en el ocaso de la suya, observa, desesperanzado, su fracaso. No sólo no ha cambiado la situación que se halló cuando llegó, sino que deja un barrio más azotado por la violencia y el tráfico de drogas del que se encontró. Y aunque su amigo lo exculpa, sosteniendo que era, efectivamente, una lucha que no podía ganar, en Colvin está creciendo la necesidad de articular una estrategia que combata los problemas que el tráfico de drogas genera. Parte con la ventaja de que él no tiene un espacio de poder que proteger, considera que, al estar a las puertas de la jubilación, puede permitirse arriesgar su posición poniendo en marcha una estrategia agresiva. Dicha estrategia la concreta ante sus subalternos, tras la reunión de altos cargos en la que es amenazado por Rawls y Burrell, de la siguiente forma:

The new strategic plan for the district is to move all Street-level trafficking to these three areas. We want to push it. If they don't go easy, then they go hard. But we let these knuckleheads know that if they move to these areas, away from the residential streets, away from commercial areas, away from schools, if they take that shit down the road, they can go about their business without any interference from us. It's going to be hands-off in the Western District for the foreseeable future. (Episodio 3)

Ante la oposición que dicho plan genera, como el propio Colvin preveía, entre sus hombres. Matiza que dicha estrategia sólo busca concentrar el tráfico en una zona, buscar que los traficantes bajen la guardia y, cuando esto suceda, “then we go back and we do police work. Look at it this way, gentlemen. Would you rather shoot at fish in the ocean or would you rather gather them up in a few small barrels and start emptying your clips then? (Episodio 3). Junto a la presión política de los altos cargos de la policía y a la observación directa de los efectos del tráfico de drogas y el fracaso de las estrategias policiales para combatirlo, Colvin constata, en una reunión con la comunidad (Episodio 4), la destrucción de la misma y del espacio urbano y las relaciones personales, comunicativas e incluso económicas, que el tráfico genera en el barrio. Ante la falta de atención por parte de los poderes públicos, Colvin observa la indignación de una ciudadanía que considera que ha perdido la posibilidad de habitar su propia ciudad, su propio barrio. “My kids, they can't play outside no more. Some nights, when we hear these pops we got to sleep under our beds” sostiene una mujer en dicho encuentro. Finalmente Colvin interviene y argumenta:

I know what's going on in your neighborhoods. I see it every day. Ma'am, it pains me that you cannot enter your own front door in safety and with dignity. The truth is I can't promise you it's gonna get any better. We can't lock up the thousands out there on the corners. There'd be no place to put them even if we could. We show you charts and statistics like the mean something. But you're going back to your homes tonight, we're gonna be in our patrol cars, and them boys still gonna be out there on them corners, deep in the game. This here is the world we got, people. And it's about time all of us had the good sense to at least admit that much. (Episodio 4).

En este discurso Colvin resume las principales macroproposiciones de su estrategia. Ha efectuado un diagnóstico de la situación en el ghetto y ha constatado que los problemas cada vez son más acuciantes y el conflicto que genera el tráfico de drogas irresoluble. La ciudadanía ha perdido el control del espacio público urbano, que ha pasado a ser ocupado por los traficantes. Y lo que es peor, las políticas públicas se han mostrado fallidas y la estrategia de potenciar las cifras, sobre el mundo de la vida de las personas que habitan el barrio, es un error que enmascara la verdad, de cara a convencer a la opinión pública del conjunto de la ciudad.

Así comienza un experimento que los propios pequeños traficantes llamarán *Hamsterdam*, a través del cual, Colvin pretende demostrar que la legalización de las drogas mediante la planificación de pequeños espacios urbanos que funcionen como mercados, permite la desocupación de las esquinas del resto del barrio por parte de las bandas y la re-apropiación por parte de la ciudadanía. Provocando una reducción de la violencia y la criminalidad y garantizando la seguridad de las personas que habitan el barrio, generando a su vez una mejora de la actividad económica, al diluirse la actividad violenta. Así mismo, Colvin, en colaboración con su amigo cura y trabajadores del ámbito de los servicios sociales, busca que se pueda llevar a cabo una política de control de la salud de los adictos que se concentran en *Hamsterdam*: “needle exchange drug outreach, condoms, HIV testing...”.

(Episodio 8). Combatiendo de esta forma también contra los problemas sanitarios que genera el consumo en situaciones insalubres.

Este proceso es accidentado. En primer lugar las fuerzas de Colvin tienen que convencer a los hombres que dirigen las esquinas, de que trasladen su negocio a las zonas designadas a tal efecto. Lo hacen a través de un uso combinado de fuerza y argumentación. Una vez conseguido el objetivo, tienen que mantener la paz dentro de un espacio en el que los traficantes compiten por la obtención de clientes. Y todo ello lo debe llevar a cabo Colvin sin ser descubierto por sus superiores jerárquicos y con una oposición creciente de sus propios subalternos, que consideran que lo que están haciendo es una legalización encubierta del tráfico de drogas en toda regla, “the shit’s gone too far, man” llega a afirmar uno de ellos antes de llamar al *Baltimore Sun* para filtrar lo que está sucediendo (Episodio 9).

Ello precipita los acontecimientos, un periodista del *Sun* llega a Hamsterdam y Colvin pacta con él, con la excusa de que es una estrategia policial para efectuar detenciones, que el periodista le dará una semana para finalizar la operación. Ante este hecho, Colvin decide presentar ante Burrell y Rawls los resultados de su estrategia, así como las especificaciones de la misma. Véase, detección de espacios urbanos abandonados y deshabitados donde se podría concentrar el tráfico de drogas, aproximación a los cargos jerárquicos de nivel medio de las bandas para convencerlos de que trasladaran su negocio a dichas zonas donde el mismo estaría permitido. Rawls resumen dicha estrategia en una única frase “He’s legalized drugs!”. Así parece llegar Hamsterdam a su fin. Una idea “insane and ilegal, but stone-fucking brilliant, nonetheless.” en palabras, también, de Rawls (Episodio 10) y tras haber logrado reducir, en su corta vida, un 14% el número de delitos cometidos en el distrito, así como el apoyo de la comunidad, desde asociaciones hasta comerciantes, pasando por meros ciudadanos o párrocos, mediante cartas en las que agradecen la desocupación del espacio urbano y la reducción de la violencia.

Sin embargo, ante los excelentes resultados cosechados y el apoyo de los expertos socio-sanitarios, el alcalde Royce busca una forma de mantener la medida de Colvin. Intenta conciliar lo que cree que es lo mejor para la ciudad, con su propio futuro político. Royce, al revés que Colvin, sí tiene un espacio donde ejercer el poder que defender. Sin embargo, conflicto político entre Royce, Carcetti y Burrell termina por explotar, siendo Hamsterdam el campo de batalla, como veremos al analizar dicho conflicto. Colvin es acusado como único culpable ante los media y la opinión pública por los actores que ejercen el poder involucrados en los sucesos, degradado a teniente y obligado a retirarse.

6.4.1.2. Actores políticos

6.4.1.2.1. El alcalde Royce

Antes de esta temporada, *The Wire* había evitado, de forma deliberada, sumergirse en la política municipal de Baltimore. En su tercera entrega, la obra de Simon y Burns analiza las dinámicas de poder y comunicación existentes en el sistema político urbano. Lo hace mostrando la estrategia de poder y comunicación que pone en marcha el alcalde de la ciudad, de cara a controlar a sus aliados, impedir los ataques de sus rivales e influir en la opinión

pública, ante el eminente ciclo electoral en el que buscará la reelección. El elemento central de esa estrategia es la lucha contra la violencia y el crimen que azotan la ciudad.

Como consecuencia de ello, el alcalde Royce le exige al comisionado Burrell que reduzca, como ya hemos señalado, el número de delitos y, sobre todo, de muertes que se registran en Baltimore. Sin embargo, a su vez, Royce, hace frente a la escasez de fondos públicos de una ciudad que pierde residentes e ingresos año tras año, como señala el concejal Carcetti (Episodio 1). Los problemas presupuestarios de la ciudad, impiden que Royce dote a la policía de mayor financiación, de hecho, como Burrell le confiesa a Carcetti, el Ayuntamiento ha retrasado un par de meses la sustitución de 70 policías, que se jubilan, para ahorrarse entre dos y tres millones de dólares.

Ante la falta de dinero, principal herramienta para llevar a cabo acciones desde el poder público a través de los presupuestos, Royce ejerce el poder con el que cuenta por su condición de alcalde. Retrasa el nombramiento de Daniels como comandante porque la esposa de Daniels, Marla, está preparando su candidatura para presentarse a concejala contra una aliada del alcalde. Moldea la estrategia de la ciudad contra el crimen, forzando el entendimiento entre Burrell y el fiscal jefe de la ciudad, en medio de una discusión entre ambos: “Stephen, you and I are both going to be counting votes this time next year. Do something to help our sorry asses. And Erv, if you want to do more than just finish out Walker’s term show me something more than just a pass of the buck.”. Tras la represalia del alcalde, su jefe de gabinete destensa la reunión afirmando: “I don’t think any of us wants to have to get a real job.” (Episodio 3). Sin embargo, las presiones sobre Burrell para que fuerce la reducción del crimen y los asesinatos no hacen más que crecer. Tras constatar que la promesa efectuada por Burrell de que la cifra final de homicidios no pasará de 275 a final de año, resultará imposible de cumplir puesto que en octubre la cifra ya se sitúa en 260, lo amenaza: “We see 300 before the New Year and I’m not sure that I can justify a full term for you.” (Episodio 6).

A su vez, Royce emplea el poder ejecutivo de la ciudad para frenar las iniciativas de Carcetti, que con sus críticas públicas a la estrategia de seguridad, se ha convertido en un actor que se opone a los intereses del alcalde. En una reunión entre ambos, Royce emplea como argumento la situación financiera de las arcas públicas: “The city in the financial situation it’s in? Very few friends in Annapolis. We’ve done all we could do with this matter for now.” (Episodio 7). Lo cual lleva a Carcetti a asumir, definitivamente, que no puede entablar una dinámica comunicativa y de colaboración con el alcalde. Royce comete el enorme error estratégico de minusvalorar a Carcetti, desde el inicio, por un único motivo: su raza. Considera que la ciudad de Baltimore no elegiría a un alcalde blanco: “If that guy came off any whiter, he’d be see-through.” (Episodio 1).

Ante la constatación de que el crimen no descende en la ciudad a pesar de las presiones ejercidas sobre Burrell. El alcalde contempla la posibilidad de continuar con la estrategia policial de Colvin, que sí ofrece resultados positivos, pero para ello debe encontrar una estrategia de comunicación que valide su plan ante la opinión pública, y una estrategia legal que esquive el quebrantamiento de las leyes que vendría asociado a la falta de acción policial, premeditada, contra el tráfico en una parte de la ciudad. Uno de sus consejeros le advierte: “I really think that you’re into something here, Clarence. But if you keep it up, before you know it, they’ll be calling you the most dangerous man in America.”. A lo que Royce responde defendiendo una estrategia policial agresiva contra el tráfico de drogas en el resto de la ciudad, que invalide las posibles críticas a la permisividad en los espacios designados para el

tráfico de drogas (Episodio 11). Sin embargo, las empresas mediáticas se hacen eco de lo sucedido antes de que el alcalde pueda poner en marcha dicha estrategia.

Tras ese suceso, lo que lleva a cabo es una estrategia de contención de daños. Pacta con Burrell su continuidad al frente de la policía durante un mandato completo, para evitar que éste lo acuse públicamente de tener constancia de la existencia de Hamsterdam. Para mantener el apoyo de Watkins, un hombre con poder dentro del sistema político de la ciudad, accede a apoyar a Marla Daniels, protegida de éste, frente a su aliada, así como a autorizar el ascenso de Daniels a comandante. Y finalmente se compromete ante la DEA a mantener la war on drugs en los términos que se venía aplicado, ante la amenaza efectuada por la misma, de que el Gobierno Federal llevaría a cabo un recorte radical de los fondos destinados a unas arcas públicas ya de por sí diezmadas, además de la persecución judicial de los responsables de una posible legalización encubierta de las drogas (Episodio 12).

6.4.1.2.2. El concejal Tommy Carcetti

En el interior del joven concejal Tommy Carcetti se da una lucha entre el ‘deseo de’ y el ‘interés por’ ejercer el poder, lo cual lo convierte, junto al comandante Colvin, en la gran innovación, a nivel discursivo, de la tercera temporada de *The Wire*. Carcetti desea el poder, al igual que lo desean alguno de los actores que hemos analizado anteriormente: Burrell, Rawls o Royce. Pero también tiene un interés real por ejercerlo para transformar el espacio urbano e intentar solucionar los problemas de su ciudad. Ambas pulsiones se solapan en su estrategia de poder y en los discursos y acciones que articula en consonancia con la misma.

Carcetti pone en marcha una estrategia que prima las dinámicas de comunicación sobre las dinámicas de poder. Antes de atacar la estrategia policial y la forma de gestionar los fondos públicos de Burrell y Rawls, intenta entablar con el primero una dinámica de comunicación directa y colaboración mutua, en la que Burrell le entregue información desde dentro de la administración municipal, pero en la que también el poder que ejerce Carcetti sirva para mejorar la financiación de la policía de Baltimore y solucionar los problemas de criminalidad y violencia de la ciudad. En ese primer encuentro privado con Burrell, afirma: “we’re losing 10,000, 12,000 residents a year. And when you ask them why they’re moving to the county, you know what they say?”, “Schools?” sugiere Burrell. “And crime. Schools and crime. And there goes our tax base right across the line, and the Mayor’s acting like a 10% bump in the murder rate is business as usual.” (Episodio 1). Ante el rechazo inicial de Burrell, Carcetti articula un discurso crítico en el pleno de la subcomisión que dirige, ante los periodistas. El concejal, al igual que Colvin, y que los propios autores del relato, ha constatado la crisis en la que está sumida Baltimore, una crisis análoga a la que han sufrido otras ciudades postindustriales en el actual estadio del capitalismo globalizado. Los negocios ilegales y violentos como el tráfico de drogas se han apropiado de barrios enteros de la ciudad. El sistema educativo está, asimismo, en crisis. Ambos elementos han forzado la marcha de una importante parte de la población a los suburbios, lo cual ha tenido un impacto en la economía de la ciudad y en la recaudación de impuestos, de tal forma que las políticas públicas aún tienen una limitación presupuestaria mayor, lo cual limita su impacto transformador.

Sin embargo, a diferencia de Colvin, pero también de los propios Simon y Burns, Carcetti no se muestra a favor de la legalización de las drogas, sino que él esgrime, en parte por sus propios intereses, que hay que aumentar el alcance y la financiación de las fuerzas policiales que combaten el tráfico de drogas y la ocupación del espacio público. Así, los autores muestran una solución diametralmente opuesta a la que defienden, permitiendo que sea el espectador el que analice la situación que se describe y se posicione críticamente con respecto a la misma.

Si en su relación con Burrell, Carcetti lleva a cabo un complejo equilibrio entre sus intereses personales y los intereses comunes de ambos; en las dinámicas de poder y comunicación que establece con el alcalde Royce tiene que buscar subterfugios al poder del mismo. Carcetti constata, al principio del relato, que su espacio de poder es muy limitado y que el alcalde no cuenta con él para construir la estrategia de seguridad pública, algo que se repite a lo largo de la temporada (en el Episodio 7, por ejemplo). Por ello, para conseguir sus objetivos filtra información perjudicial para Royce a la prensa (Episodio 3, Episodio 12), transmitiendo su discurso crítico con la administración a través del espacio mediático. Y ataca su política de seguridad, mediante las audiencias de Burrell y Rawls en la subcomisión que preside. En la última audiencia, tras el escándalo de Hamsterdam, Carcetti aprovecha la ocasión para articular su primer discurso de campaña electoral y sentar las bases de su estrategia comunicativa, de ahí que procedamos a transcribir dicho discurso en su totalidad:

No. It's about more than that. This is more important than who knew what when, or who falls on his sword or whether someone can use this disaster to make a political point or two. (...). We can forgive Major Colvin, who, out of his frustration and despair, found himself condoning something which can't possibly be condoned. We can do that much. But, gentlemen, what we can't forgive, what I can't forgive ever is how we, you, me, this administration, all of us, how we turned away from those streets in West Baltimore, the poor, the sick, the swollen underclass of our city trapped in the wreckage of neighborhoods which were once so prized, communities which we've failed to defend, which we have surrendered to the horrors of the drug trade and if this disaster demands anything of us as a city, it demands that we say "Enough". Enough to the despair which makes policemen even think about surrender. Enough to the fact that these neighborhoods are not saved or are beyond the saving. Enough to this administration's indecisiveness and lethargy, to the garbage which goes uncollected, the lots and row houses which stay vacant, the addicts who go untreated, the working men and women who every day are denied a chance at economic freedom. Enough to the crime which every day chokes, more and more of the life from our city. And the thing of it is, if we don't take responsibility and step up, not just for the mistakes and the miscues, but for whether or not we're gonna win this battle for our streets, if that doesn't happen we're gonna lose these neighborhoods and ultimately this city forever. If we don't have the courage and the conviction, to fight this war the way it should be fought, the way it needs to be fought, using every weapon that we can possibly muster, if that doesn't happen, well, then we're staring at defeat. And that defeat should not and cannot and will not be forgiven. (Episodio 12).

Este discurso, además de ser un ejercicio de oratoria extraordinario, presenta, como decíamos, las principales macroproposiciones discursivas de su autor. Habilmente, Carcetti se incluye a sí mismo como parte del problema, puesto que desde su cargo de representante público no puede renegar de su responsabilidad, en la inacción de las administraciones y en la ausencia de políticas públicas, que combatan la retahíla de problemas urbanos que el mismo

discurso describe. Pero, a su vez, Carcetti también se presenta como un actor capaz de combatir dichos problemas, puesto que, a diferencia de quien ocupa el poder ejecutivo local, él sí los conoce, ha constatado su existencia y no busca invisibilizarlos o maquillarlos con cifras. Su proximidad al mundo de la vida de la ciudadanía que habita el ghetto y la defensa de la comunidad y de los distintos grupos que la articulan, se concilian en su discurso con la necesidad de implementar una estrategia de seguridad agresiva y combativa. La re-apropiación del espacio urbano por parte de los poderes públicos y de la ciudadanía es una macroproposición central en este discurso, llegando a hablar de librar una batalla por la ocupación de las calles. Si Colvin había intentado combatir los problemas del ghetto ejerciendo el poder con el que contaba, Carcetti demanda a la ciudadanía que le otorgue el poder ejecutivo de la ciudad, para poder llevar a cabo desde la administración de la misma las reformas que considera necesarias.

6.4.1.3. Las organizaciones criminales

6.4.1.3.1. La banda de Barksdale

Al finalizar la segunda temporada de *The Wire*, las tesis de Stringer Bell en cuanto a cómo debería ser la estrategia de poder de la organización, se habían impuesto a las de Avon Barksdale. La apuesta por llegar a un acuerdo con el resto de actores que controlan el tráfico de drogas en la ciudad, de cara a compartir tanto la mercancía como la ocupación de los espacios urbanos, fructifica en una especie de cooperativa de la droga, liderada por Bell y Proposition Joe.

Bell reincide en su discurso en la pérdida de importancia de la ocupación del espacio público en el tráfico de drogas: “Half the real esate, twice the product.”. “Your territory ain’t gonna mean shit if your product is weak.”. “It’s the fight for the territory that be bringing the bodies and the bodies that bring the police.” (Episodio 1). Con ello intenta atajar las posibles críticas internas a su estrategia, manteniendo, como había hecho en la anterior temporada, dinámicas comunicativas con sus subalternos, al igual que lo hace con resto de líderes de las bandas dedicadas al tráfico.

Paralelamente, Stringer Bell continúa con la estrategia de expandir los negocios legales de la organización, a través de la especulación urbanística y de la financiación de actores públicos, como el senador del estado Davis, que le pueden facilitar información sobre las políticas públicas y los planes de ordenación urbanística que se van a acometer, agilizar procesos burocráticos o, incluso, ayudarle a conseguir contratos públicos. Ello lleva a Bell a argumentar frente a Avon, cuando éste sale de la cárcel, que esta estrategia es la que deben seguir, “I mean we’re making so much straight money, man, we can carry shit like this (un apartamento de lujo y una discoteca en el centro) out in the open, in our own names.” (Episodio 5). Ante la negativa de Barksdale de centrar la estrategia en los negocios legales y no dar la batalla por el control del espacio en cuanto al tráfico de drogas se refiere, Bell defiende que “we can run more than corners, B. Period. (...) run this goddamn city.”. “Yeah, I ain’t no suit-wearing businessman like you. You know, I’m just a gangster, I suppose. And I want my corners.” replica Barksdale (Episodio 6). En este momento, *The Wire* visibiliza que lo que comenzó siendo una disputa estratégica, es un conflicto interno irresoluble, porque los intereses de cada uno de los socios van en detrimento de los intereses del otro. Barksdale entra

en una guerra por el control del espacio con Marlo, el nuevo actor dentro del tráfico de drogas del Oeste. Ello provoca una escalada de la violencia y los asesinatos (en ese mismo capítulo mueren dos hombres de Barksdale en un ataque fallido), incluidos el intento de asesinato de Marlo y la herida de Barksdale (Episodio 8). Todo ello genera el rechazo de la cooperativa de traficantes (Episodio 9), que decide cortar el suministro a la banda, mientras la guerra dure.

Las tensiones entre Barksdale y Bell se elevan, el primero defiende regresar a la estrategia de antaño, cimentada en la violencia y la ocupación del espacio, “you know what the difference is between me and you? I bleed red, you bleed green.”. Para Barksdale su estrategia de poder se cimenta sobre la sangre, sobre la capacidad de ejercer la violencia y la coerción sobre sus rivales. Para Bell lo hace sobre el dinero, sobre la capacidad de generar dinero e intervenir en las dinámicas de poder y comunicación urbanas junto al resto de actores que ejercen el poder. Durante esa conversación, Bell confiesa el asesinato del sobrino de Avon, D’Angelo, demostrando así que él también sabe cuando es necesario emplear la sangre para defender la posición de poder adquirida. Sin embargo, como acabamos de sostener, es imposible para ambos poder llegar a un consenso. Así, Bell entrega la dirección del escondite de Avon a Colvin, para que efectúe una redada en la misma y lo vuelva a encarcelar, al quebrantar su condicional por la existencia de armas ilegales en el lugar. Mientras que Avon, informa al Hermano Mouzon, que ha vuelto para vengarse, de donde se encontrará Bell, para que él y Omar lo puedan asesinar. Al final Bell muere por haber empleado su poder de coerción contra Mouzon, engañando a Omar, de cara a mantener su acuerdo de negocios con Proposition Joe. Mientras que Avon es encerrado y su organización es desmantelada por no entender, como le había dicho Bell, que la ciudad había cambiado, que el negocio había cambiado.

6.4.1.3.2. *La banda de Marlo Stanfield*

Marlo Stanfield, el nuevo capo de la droga en el Oeste de Baltimore, no es un hombre de muchas palabras, a penas lo escuchamos hablar a lo largo de toda la temporada. Tampoco es un hombre impetuoso. Frente a la estrategia de poder agresiva de Avon Barksdale, Stanfield sabe contemporizar y esperar al mejor momento para atacar a sus rivales. Quizás por ello no es un actor especialmente interesante a nivel discursivo, sin embargo su relevancia en el relato es innegable. En primer lugar, rompe el status-quo existente en la ciudad desde que Stringer Bell y Proposition Joe llegaran a un acuerdo para compartir mercancía y espacios. En segundo lugar, lo hace enfrentándose a la banda de Barksdale, que hasta ese momento dominaba en el Oeste de Baltimore. En tercer lugar, es un hombre que no está interesado en negociar o establecer dinámicas comunicativas. En el segundo episodio, Bodie, uno de los lugartenientes de confianza de Stringer Bell, se acerca a la esquina donde se encuentra Marlo, justo en frente de la suya, simulando jugar al golf. Le solicita poder hablar y Marlo simplemente contesta “I need you to walk back up there and pack up your people. I’m being a gentleman about it for the moment.” (Episodio 2). Marlo sólo ordena atacar una esquina de Barksdale cuando constata que la presencia de los hombres de éste afecta a su negocio. Y aún así, dicho ataque no implica ningún asesinato, sino que sus hombres se limitan a darle una paliza a los de Barksdale, empleando bates (Episodio 3).

Cuando Bell y Marlo se reúnen, el espectador puede observar la confrontación de dos tipos de liderazgos muy diferentes. En dicho encuentro, Bell habla sin parar mientras Marlo se limita a escuchar:

Government ain't want you to be organized. No, they want you scrimping and scraping, killing each other on the corner on some bullshit. Not me. That's why me and Prop Joe, we getting ready top ut this co-op together. Different crews, one package. Best dope, best coke. Share and share alike. (Episodio 5).

Acto seguido, Bell le sugiere a Marlo que debe llevar a cabo una estrategia como la suya, lavando el dinero de la droga en negocios legales, invirtiendo en propiedades y generando riqueza, para que la policía no vuelva su dinero contra él. Sin embargo, cuando Bell se marcha del punto de reunión, Stanfield ordena a uno de sus lugartenientes que informe a sus hombres de que salgan armados. Marlo no está interesado en negocios y acuerdos, sólo en mantener el control del territorio.

Tras la salida de Barksdale de la cárcel el conflicto se transforma en guerra entre ambas bandas, con Bell desaprobando la estrategia de Avon, lo cual termina por generar el desacuerdo final entre los socios. Dicho desacuerdo precipita el asesinato de Bell y la detención de Avon, lo cual germina en la victoria de Marlo en dicha guerra, llegando al final de la temporada como el líder de la banda que controla el tráfico de drogas en el ghetto.

6.4.2. Conflictos

6.4.2.1. Conflicto político

Al abordar las estrategias de poder y comunicación de Burrell, Rawls, Royce y Carcetti hemos ido desentrañando y analizando el conflicto político, en torno al control del poder público local, que enfrenta a estos actores a lo largo de la temporada. Este conflicto visibiliza las complejas dinámicas que se dan entre los actores que ejercen los poderes públicos urbanos, así como la importancia del dinero y los déficits comunicativos existentes. No es casual que *The Wire* presente al alcalde Royce, en la práctica totalidad de sus apariciones, en su despacho del Ayuntamiento. Si bien su introducción en la temporada tiene lugar en el prólogo de la misma, presentando la demolición de las Torres y anunciando la construcción de nuevas viviendas sociales; Royce nunca más se vuelve a mostrar a pie de calle. Es un hombre que ejerce el poder desde su despacho, al igual que el propio Burrell. Desde ahí dirige el gobierno de la ciudad, amenaza a Burrell, lidia con Carcetti y negocia con Watkins. Este hecho sugiere una desconexión con el mundo de la vida de las personas que se ven afectadas por sus decisiones, por los presupuestos y servicios públicos. También visibiliza la posición privilegiada de Royce dentro del sistema y, por lo tanto, dentro del conflicto político. El alcalde no acude a otros actores, sino que son estos los que acuden a él, incluso aunque se encuentre contra las cuerdas, como sucede al final de la temporada, cuando los discursos mediáticos y de sus rivales políticos denuncian la existencia de Hamsterdam. “We’re throwing you out of the boat, Ervin. This shit i son you alone.” Le comunica su jefe de gabinete a Burrell. Sin embargo, éste replica, amenazando al alcalde con denunciar públicamente que había sido sometido a presiones por su parte y que él conocía la existencia de Hamsterdam y no actuó para ponerle fin, sino que “brought in your liberal-ass do-gooders

to seriously consider this horseshit, while Colvin's mistake grew and grew. My hands were tied, Mr. Mayor. My department thwarted. I was a prisoner of the goddamn politicians.” (Episodio 12).

De esta forma, Burrell consigue, finalmente, imponer su estrategia, tras estar subordinado a la de Royce durante todo el conflicto. Tras las presiones recibidas, el titubeo del alcalde con respecto a qué hacer con Hamsterdam, frente a su oposición frontal inicial, le permitieron conseguir su objetivo: permanecer en el cargo por un mandato completo si el alcalde logra la reelección. De esta forma, se une el destino político de ambos, pasando a tener intereses comunes, frente a las estrategias de poder de los rivales en las primarias demócratas a la alcaldía de Royce, los concejales Carcetti y Gray.

Precisamente, Gray y Carcetti habían establecido, desde el principio del relato, una dinámica de comunicación y colaboración que permitiera a ambos consolidar sus posiciones de poder dentro del sistema local. Fruto de dicha relación, Gray, descartando, como el propio Royce, a Carcetti de la carrera a la alcaldía por ser blanco, le propone formar una coalición y que Carcetti se presente a presidente del Consejo Municipal (Episodio 9). Gray articulará su campaña en torno a la crisis del sistema educativo, uno de los dos problemas centrales que Carcetti le presenta a Burrell en su primera reunión.

Sin embargo, para él la violencia es un problema de mayor calado y más atractivo para los votantes. Carcetti, que aún sigue teniendo dudas sobre si presentarse o no, había trazado previamente una estrategia cimentada en tres pilares. En primer lugar había detectado, acudiendo en persona a una reunión con integrantes de la comunidad del ghetto (Episodio 4), que en la ciudadanía y en la opinión pública se ha instalado el hartazgo con respecto a la violencia y a la fallida respuesta de los poderes públicos a la misma. De tal forma, que si consigue capitalizar dicho hartazgo, con un programa de intensificación de la acción policial contra el tráfico de drogas y la criminalidad, puede superar el hecho de ser del color equivocado, como le sugiera la mujer a la que quiere contratar de directora de campaña (Episodio 4). En palabras del propio concejal: “black, white, green, people are pissed off.” (Episodio 6). En segundo lugar, Carcetti sabe que la coalición sobre la que está cimentado el poder que ejerce Royce se resquebraja, comenzando por el propio jefe del departamento de policía, que no tiene ningún problema en minar la autoridad de su superior facilitándole información al concejal. Y a mayores, en ese momento del relato ya contaba con que el concejal Gray se fuera a presentar y “that'd Split the black vote.”. En tercer lugar, Carcetti, como le indica la que pretende que sea su directora de campaña, necesitaría el apoyo de algún actor afroamericano con poder en la ciudad, como Odell Watkins, que se había distanciado del alcalde apoyando a Marla Daniels frente a la concejala en el cargo, aliada de Royce (Episodio 6). Dicho apoyo despejaría las reticencias de la ciudadanía afroamericana con respecto a un candidato blanco que cuestiona el funcionamiento de una administración gobernada por un afroamericano, como le advierte su futurible directora de campaña: “So, with crime as the issue, the great white father rides to the rescue, against a black incumbent mayor, in a city that's 65% black?” (Episodio 6).

Tras filtrar Carcetti a los medios la existencia de Hamsterdam, fuerza el anuncio de Gray de que se presenta a las primarias; ahonda aún más en la crisis de imagen de la administración Royce y, por lo tanto, de la coalición electoral sobre la que la misma se cimenta; y, mediante su discurso, el cual ya hemos analizado, en la subcomisión de seguridad, se acerca a Watkins, que comienza a ver en él una alternativa al liderazgo de Royce, a pesar de haberle ofrecido al

mismo su apoyo durante la crisis (Episodio 12). Como consecuencia de todo ello, el conflicto político fue un elemento central tanto a nivel narrativo como discursivo. El mismo, al finalizar la temporada, no sólo no se ha solventado, tras la llegada a un consenso en torno a la estrategia de los poderes públicos para combatir la criminalidad en la ciudad, sino que se ha recrudecido a las puertas de una campaña electoral en la que todos los actores se juegan la pérdida o conquista de espacios de poder.

La disputa política en torno a las políticas policiales y a la gestión de los fondos públicos, no sólo la analizan Simon y Burns en términos de confrontación de intereses personales, de situación de los diversos actores dentro de las dinámicas de poder urbanas. Si no que muestran como afecta el conflicto político a la gestión de lo común, el espacio y los servicios públicos, y a la propia construcción de la ciudad. La lucha de intereses, produjo la precipitación de los acontecimientos en torno a Hamsterdam y la imposibilidad de poner en marcha un debate racional en el seno de la opinión pública urbana, en el que tanto los actores que ejercen el poder público como la comunidad y la ciudadanía pudieran aportar opiniones. En última instancia, Hamsterdam y el conflicto político visibilizan la ausencia de dinámicas comunicativas entre los poderes públicos y entre estos y la ciudadanía a la que representan.

6.4.2.2. Conflicto entre traficantes

La ocupación del espacio público urbano, por parte de las bandas que trafican con estupefacientes, fue el motor del conflicto entre traficantes, que generó violencia y asesinatos en West Baltimore. El conflicto comienza con la irrupción de Marlo en el negocio del tráfico en el ghetto, Stringer Bell intenta negociar con Marlo, para que éste pase a formar parte de la cooperativa de traficantes que ha traído la paz entre los mismos (Episodio 5). Sin embargo, con la salida de Avon de la cárcel el mismo se recrudece, puesto que Barksdale no está dispuesto a ceder parte de su territorio. Como hemos descrito anteriormente ello genera violencia y muertes, llegando incluso a planificar Barksdale el asesinato de Marlo y resultando herido al fracasar dicho plan (Episodio 8). Esta guerra por el control del territorio tiene un impacto tanto en el conflicto político (al generar más violencia) como en el que enfrenta a la propia policía con la banda de Barksdale, ya que el mismo conduce al comandante Colvin a solicitar a sus superiores que Daniels investigue de forma pormenorizada el funcionamiento del tráfico en su distrito.

Este conflicto llega a su punto final como consecuencia de dos acontecimientos. Por una parte, resurgen los conflictos que mantenían el Hermano Mouzone y Omar Little con Stringer Bell, al regresar el primero a la ciudad en busca de venganza. Por otra parte, la policía detiene a Barksdale por infringir el régimen de su condicional y desarticula a la práctica totalidad de su banda. Esta concatenación de conflictos, con Bell y Barksdale en el centro de la misma, termina por finalizar la guerra, permitiendo que la banda de Marlo se apropie del espacio urbano en disputa y del negocio en el ghetto. Tras informarle uno de sus lugartenientes de la captura de Barksdale y gran parte de sus hombres, Marlo afirma: “Good day to get back out on them corners, ain’t it? Make some money.” (Episodio 12).

Observando el desarrollo de este conflicto en el contexto general que la obra presenta, la existencia de Hamsterdam cobra una nueva dimensión. Ya no sólo sirve para reducir el número de delitos, a pesar de que al mismo tiempo existe una guerra entre bandas rivales, sino

que presenta una oportunidad, la de eliminar la lucha entre las mismas por el control del espacio, puesto que en Hamsterdam todos los traficantes están obligados a cohabitar en igualdad de condiciones y a evitar los estallidos violentos. Además, la existencia de personas que conviven y se comunican entre sí en un mismo espacio, genera, como afirmamos con anterioridad comunidad y en el seno de la misma se pueden gestionar los conflictos que surjan y enfrentar los problemas urbanos que afectan a dicha comunidad. La ocupación del espacio público por parte de organizaciones criminales vuelve a surgir en *The Wire* como un problema urbano de primer orden.

6.4.2.3. Conflicto entre la policía y los traficantes

En la primera temporada de *The Wire*, el equipo de investigación del teniente Daniels tenía un objetivo claro: la banda de Barksdale. Y en la segunda, primero el sindicato de estibadores y luego la organización de El Griego. Sin embargo, en la tercera, el objetivo inicial: la banda de Proposition Joe, se les resiste a los investigadores, por la complejidad de su red informativa y la fuerte jerarquización de la toma de decisiones y de las dinámicas comunicativas. Ello provoca que el conflicto entre policías y traficantes sea más latente que manifiesto, más allá de la detención de Cheese, lugarteniente de Joe (Episodio 2), y de la detención final de Avon Barksdale (Episodio 12). Como consecuencia de ello, no se han establecido dinámicas comunicativas entre policías y delincuentes, como había sucedido con D'Angelo y Wallace en la primera temporada y con los Sobotka en la segunda.

Teniendo en cuenta todo ello, el presente conflicto tiene una relevancia narrativa y discursiva menor que en las anteriores temporadas. Aún así, a través del mismo, Simon y Burns, muestran las tensiones estratégicas existentes en el seno de las fuerzas de seguridad, el desinterés del Gobierno Federal en combatir el tráfico de drogas local (Episodio 9), las trabas legales que benefician a las empresas privadas frente al trabajo policial o el desconocimiento mutuo entre policías y delincuentes. Esta falta de conocimiento sobre cómo es el mundo de la vida de unos y otros actores, tan relevantes todos ellos en la construcción de la vida urbana y de la propia ciudad, es una reflexión interesante que introducen los autores, sobre todo, a partir del asesinato de Stringer Bell.



Ilustración 46. *The Wire*. Temporada 3. Episodio 12.

En el inicio del último episodio de la temporada, Greggs y McNulty observan, callados, el cadáver ensangrentado de Bell en el lugar del crimen, un edificio en plena construcción,

como el propio imperio del capo de la droga. Bunk, el detective de homicidios a cargo del caso, también se encuentra en la escena. “I caught him, Buck. On the wire. I caught him. And he doesn’t fucking know it.” relata McNulty, rompiendo al fin su silencio. Al finalizar la primera temporada, Stringer Bell se le había escapado, no habían podido inculparlo porque los acontecimientos se habían precipitado. A lo largo de esta temporada, McNulty y Greggs llevan a cabo todas las tácticas que tienen a su alcance, incluso la insubordinación, para forzar a Daniels a seguir investigándolo. Y cuando al fin lo habían atrapado, hablando de la contratación de matones, Bell es asesinado. Ni Bell sabía que McNulty había conseguido desentrañar su *modus operandi*, ni McNulty conocía, en realidad, a quién estaba persiguiendo. Tras dedicar cientos de horas de su vida, la cruda realidad es que McNulty no conocía a Bell. Estando en el lujoso apartamento de Stringer, McNulty coge un libro y se pregunta “Who in fuck was I chasing?” (Episodio 12), la cámara se desplaza y nos muestra el título de la obra: *The Wealth of Nations* de Adam Smith, uno de los grandes teóricos del capitalismo. McNulty estaba persiguiendo a un hombre que creía, citando a *Cabaret* (Fosse, 1972) que “money makes the world go round”.

Como señalamos con anterioridad, la resolución del conflicto que enfrentaba al equipo de Daniels con Stringer Bell en particular y la banda de Barksdale en general, concluye con la detención de Avon y la desarticulación de la banda. Dicha resolución provoca, de forma subsidiaria, la resolución del conflicto entre Barksdale y Marlo por el control de las esquinas del ghetto. Así, el gran conflicto, el que enfrenta a los traficantes con las fuerzas de seguridad simplemente muta, cambiando de actores, espacios y métodos, pero generando los mismos problemas urbanos.

6.4.3. Espacios urbanos

Si en la anterior temporada, Simon y Burns habían ampliado su re-construcción ficcionada de Baltimore al expandir el relato hacia el Este y el Sudeste de la ciudad, en esta temporada vuelven a focalizar su atención en el Oeste, el espacio de mayor relevancia de toda la serie, y, en menor medida en el centro urbano. Lo primero es consecuencia de la guerra que se desata entre Barksdale y Marlo, así como de la puesta en marcha por parte de Colvin de Hamsterdam. En cambio, la mayor presencia de espacios centrales, y por lo tanto de poder, de Baltimore se debe a la introducción en el relato de actores políticos como el alcalde o el concejal Carcetti.

6.4.3.1. Hamsterdam

A lo largo del presente análisis, hemos podido constatar la relevancia de Hamsterdam en la tercera temporada de *The Wire*, tanto a nivel narrativo como discursivo. Hamsterdam es el nombre que le dan los propios corner boys a los tres espacios urbanos seleccionados y delimitados por el comandante Colvin en los que el tráfico de drogas no será perseguido por las fuerzas policiales del distrito Oeste de Baltimore. Dichos espacios urbanos están abandonados. Los edificios, de baja altura, sufren un alto grado de deterioro, al igual que los espacios públicos: calles y descampados. De ahí que Colvin decida concentrar allí el tráfico de drogas, para evitar que los efectos perniciosos que el mismo genera, degraden aún más la

vida de la comunidad que habita el ghetto. Hamsterdam es a su vez la constatación del fracaso de la war on drugs y de las repercusiones del tráfico en el tejido urbano, pero también de la desigualdad y la exclusión y del propio fenómeno de ghattificación; y a su vez, también representa el intento de poner en marcha, desde los poderes públicos, una estrategia policial y urbanística que frene dicho proceso y evite la degradación de la totalidad del barrio. Hamsterdam es, en sí mismo, un experimento policial-urbanístico, ideado por un hombre sin nociones de lo segundo, pero con amplia experiencia en las dinámicas de poder y comunicación que articulan el barrio que debe proteger.



Ilustración 47. *The Wire*. Temporada 3. Episodio 4.

Tras la selección de los espacios urbanos, y la transmisión del plan, adornado de operación policial, a sus subalternos, Colvin puso en marcha el traslado de los corner boys desde las esquinas hasta estas zonas. Para ello, sus hombres se dirigieron a las esquinas informando a los corner boys de que las mismas serían desalojadas, pero que en cambio podrían comerciar libremente en las zonas designadas a tal efecto. “Vincent Street is like Switzerland or Amsterdam” sostiene uno de estos agentes, ante el desconocimiento del corner boy, el sargento Carver concreta “It’s one of those countries where drugs are legal”, “Vincent Street is your Amsterdam in Baltimore” concluye el detective Herc (Episodio 4), dando origen al concepto que acto seguido acuñaría el corner boy en cuestión: Hamsterdam, el mercado libre de la droga en el cinturón industrial de los Estados Unidos.

La propia existencia de Hamsterdam cuestiona el funcionamiento básico del juego, como bien señala un corner boy al que Carver y Herc intentan convencer de que traslade su negocio a alguno de los espacios urbanos designados: “Look, we grind, and y’all try to stop it. That’s how we do.”. Poner en marcha una estrategia en la que la policía permite, activamente, la comisión de delitos subvierte el funcionamiento del sistema y de las dinámicas de poder y comunicación existentes. Durante el proceso de traslado las fuerzas policiales tienen que entablar relaciones de comunicación con los traficantes, de cara a convencerlos de que el plan no es una trampa para efectuar una detención masiva, así como para hacerles ver que deben renunciar a su esquina, con lo relevante que es la ocupación del espacio para ellos. Colvin concentra a todos los corner boys en el pabellón de un colegio del barrio, fracasando en su capacidad de conseguir su atención y generar su involucración. “You’re here to learn about the new way, the new way that we’re going to do things on the corners.” (Episodio 4) intenta argumentar Colvin ante el alboroto generalizado. Ello lo lleva a cambiar de estrategia, el objetivo no es convencer a los corner boys, que no ejercen ningún tipo de poder dentro de la jerarquía de las organizaciones criminales, sino a sus superiores jerárquicos, los rangos intermedios, como Bodie en la banda de Barksdale. Dichos rangos intermedios son reunidos y

trasladados a Hamsterdam donde el comandante les informa del funcionamiento del lugar y de la estrategia policial (Episodio 5). Comienza así, el experimento de Colvin. Los resultados del mismo ya han sido presentados con anterioridad. Hamsterdam generó en el resto del barrio una re-apropiación del espacio público por parte de la ciudadanía. Mientras que los espacios urbanos abandonados fueron ocupados por los traficantes, generándose no sólo un mercado libre de drogas, sino también dinámicas comunicativas entre los corner boys y, en cierta forma, un sentimiento de comunidad producto de compartir dicho espacio urbano.



Ilustración 48. *The Wire*. Temporada 3. Episodio 8.

Ello no significa que Hamsterdam no sea un espacio de poder y conflicto, a lo largo de su existencia, hubo violencia, llegando a producirse un asesinato (Episodio 9), y la policía tuvo que salvaguardar el orden. El espacio fue descrito, por el cura amigo de Colvin como “a great village of pain and you’re the mayor.” (Episodio 8). El párroco incide en su discurso en la falta de servicios en Hamsterdam, un espacio baldío y deteriorado: “Where’s your toilets, your heat, your electricity? Where’s the needle truck, the condom distribution, the drug treatment intake? Half these people are dying on their feet and the other half’s gonna catch what’s killing them.” (Episodio 8). El cura concluye que Hamsterdam, ante la falta de esos servicios dentro del ghetto. A partir de esta crítica a la forma en la que Colvin ha planteado la construcción del espacio, abre la puerta a que el mismo sirva para ofrecer servicios socio-sanitarios a personas que se encuentran en los márgenes del sistema, los adictos a las drogas, personas en situación de exclusión social extrema.

Hamsterdam, cuando llega el momento de su cierre, es un espacio urbano a medio construir, caracterizado por su capacidad de alterar e influir en las dinámicas comunicativas y de poder, ya no sólo del ghetto, sino de la ciudad en su conjunto; así como por sus múltiples potencialidades al servicio de la comunidad, puesto que no sólo sirve para liberar otros espacios urbanos, ocupados por el tráfico, sino que también facilita la reconstrucción de la comunidad y el establecimiento de dinámicas comunicativas entre los actores implicados. Hamsterdam es uno de los espacios, de conflicto, poder y comunicación, más interesantes planteados por Simon y Burns a lo largo de la obra.

6.4.3.2. Las esquinas

Las esquinas del Oeste de Baltimore adquieren una gran relevancia a lo largo de esta temporada. Al inicio de la misma, las esquinas se encuentran en un régimen de ocupación

compartida por los diferentes actores que distribuyen droga en la ciudad, como constata Bubbles a través de la observación directa, al servicio de Gregg y McNulty: “Avenue corners belong to everybody. Some who were with Barksdale, and some independent-like. McHenry Street got some of Barksdale’s people, too. But Gangster Webster’s crew is right beside them” mientras que el resto “pertenecen” a Marlo (Episodio 4). Precisamente la presencia de Marlo como un actor que pretende expandir su negocio por el espacio urbano genera, primero, un conflicto con la banda de Barksdale, y una vez que éste sale de la cárcel, una guerra. Esto transforma a las esquinas en disputa en espacios articulados por la violencia de la guerra.



Ilustración 49. *The Wire*. Temporada 3. Episodio 7.

Paralelamente, en gran parte de las esquinas del Oeste de Baltimore, se produce el efecto contrario. Al crear Hamsterdam y negociar con los traficantes de rango medio su traslado a estos espacios urbanos, Colvin consigue la desocupación de gran parte de las esquinas del barrio, como muestra a Rawls y Burrell en la presentación en la que hace pública la existencia de Hamsterdam (Episodio 10) o como le enseña in situ a Carcetti (Episodio 11). De esta forma, *The Wire* establece una dicotomía entre los asesinatos que se producen en las esquinas que son espacios de guerra, y por ende de muerte; y las esquinas re-ocupadas por la ciudadanía del barrio, donde discurre, de nuevo, su mundo de la vida. Así, las esquinas como espacio público de especial relevancia en el ghetto, sirven a Simon y Burns para volver a situar al espacio en el centro de su discurso y establecer la importancia de analizar cómo se gestiona el mismo, qué usos se le da, cómo lo habita (o no) la ciudadanía.



Ilustración 50. *The Wire*. Temporada 3. Episodio 11.

6.4.3.3. El Ayuntamiento

El City Hall de Baltimore, un edificio majestuoso situado en el centro de la ciudad, es uno de los espacios centrales urbanos tanto por su localización como, sobre todo, por ser el lugar desde el que ejercen el poder tanto el alcalde y su administración, como los concejales que representan a los diferentes distritos en los que se divide, electoralmente, la ciudad. Dos son los espacios, dentro del propio edificio, de mayor relevancia tanto para el relato, como para comprender y analizar las estrategias de poder y comunicación de los actores que ejercen el poder en el City Hall: el alcalde Royce y los concejales Carcetti y Gray.

Royce, como hemos analizado con anterioridad, es presentado por los autores como un actor que no sale de su despacho, que no habita la ciudad de la que representa la máxima autoridad pública. Desde allí gobierna la ciudad, lidia con las restricciones presupuestarias y los problemas de violencia y criminalidad. Y también desde allí lleva a cabo su estrategia de poder. A él acuden los principales actores del conflicto político: Burrell, el fiscal jefe de la ciudad, el delegado Watkins, Carcetti... Su despacho es la materialización de su espacio de poder. Dos son los elementos centrales del mismo, por un lado su mesa, que lo sitúa espacialmente frente a la persona que acude a verlo, fomentando la posibilidad de entablar una relación comunicativa, pero también de visibilizar la existencia de un conflicto. Por otro lado, estaría la mesa de reuniones, que él preside y desde donde pone en relación los diversos puntos de vista e intereses de sus aliados. Dicha mesa también es un espacio comunicativo, en el que él ejerce su poder apoyando o no los planes o ideas que le transmiten sus interlocutores.



Ilustración 51. *The Wire*. Temporada 3. Episodio 12.

Hasta el último capítulo de la temporada, Royce demuestra controlar las dinámicas de comunicación y poder que se visibilizan en su despacho, a través de los diversos encuentros con otros actores que ejercen el poder. Sin embargo, en el último episodio, tras estallar el escándalo de Amsterdam, Royce pierde el control sobre su propio espacio de poder en el plano estratégico y material. En sendas reuniones ve amenazada su posición, primero por Burrell, y después por la DEA, lo cual lo contraría y le hace perder el control de las dinámicas de comunicación y poder que articulan dichas reuniones. Así, Simon y Burns llevan a cabo una operación en la que el espacio físico, y la forma en que se produce un intercambio comunicativo y se ejerce el poder en el mismo, aparecen relacionados directamente con el conflicto que se está produciendo en su seno y con las estrategias que desarrollan los actores inmersos en dicho conflicto. Como consecuencia de ello, el despacho del alcalde se muestra no sólo como un espacio desde el que el mismo ejerce el poder, sino también como un espacio

abierto a la comunicación y, por lo tanto, al conflicto, a pesar del poder de dominación que pueda ejercer el alcalde.



Ilustración 52. *The Wire*. Temporada 3. Episodio 12.

El segundo espacio relevante, narrativa y discursivamente, del City Hall, en la tercera temporada de *The Wire*, es la sala donde tienen lugar las audiencias públicas de la subcomisión de seguridad del Consejo Municipal. Dichas audiencias son empleadas por Carcetti y Gray para articular sus estrategias de poder y comunicación a través de sus discursos y de los interrogatorios a los que someten a Burrell y Rawls. Ante el control del ejercicio del poder público urbano que lleva a cabo Royce a través de las potestades que le otorga su puesto, el margen de acción de los concejales es muy limitado. De ahí que Carcetti emplee esta subcomisión, que él preside, para articular su estrategia y hacer llegar a la opinión pública y a la ciudadanía, a través del espacio mediático, sus discursos. Presidir la subcomisión, dota a Carcetti de cierta capacidad de ejercer el poder en la misma y de dirigir las dinámicas comunicativas que tienen lugar durante su transcurso, al igual que hace Royce en su despacho. Sin embargo, mientras Royce busca, a través del intercambio comunicativo, pero también del ejercicio de su poder, generar consensos y llegar a acuerdos con los actores con los que se reúne; Carcetti emplea esta sala del Ayuntamiento como un espacio donde visibilizar el conflicto político que lo enfrenta a la administración de Royce y donde posicionarse, a través de sus discursos, como alternativa al mismo.

Por ello, no es casual que algunos de los momentos más tensos del conflicto político tengan lugar en este espacio, porque Carcetti lo concibe como un lugar de confrontación entre las macroproposiciones sobre las que cimenta su discurso y las acciones llevadas a cabo por Royce y el departamento de policía a su cargo. De ahí que sea en esta ágora en la que comience el conflicto político, al atacar Carcetti a Burrell, tras el rechazo de éste a su propuesta de colaboración, y a la forma en que se gestionan los fondos de su departamento (Episodio 1). Y sea en la misma donde Carcetti comienza su campaña electoral, generando el discurso sobre la grave crisis que afronta Baltimore, que analizamos con anterioridad.

6.4.3.4. Las propiedades de Stringer Bell y Avon Barksdale

A través de los diversos negocios que Bell emprende con el dinero que generan, primero el tráfico de drogas y después las propias inversiones legales, Simon y Burns muestran cómo las dinámicas de poder y las relaciones económicas construyen y modifican el tejido urbano.

La tercera temporada de *The Wire* ahonda, en este sentido, en el muestrario que lleva a cabo la obra audiovisual de Simon, de la transformación de las ciudades postindustriales en la sociedad de consumo. A la imprenta, desde donde Bell ha trabajado a lo largo del relato, el club de striptease donde tenían en la primera temporada el centro neurálgico de la banda o la funeraria, donde se instala al finalizar la misma dicho centro, hay que sumar esta temporada una lujosa discoteca, situada frente al centro de la ciudad, que cuenta con un apartamento de lujo para Avon (Episodio 5). Y junto a ellas, el espectador puede observar a lo largo de la temporada, varias obras que Bell ha puesto en marcha, como consecuencia de su unión de intereses con el senador estatal Davis e importantes constructores de la ciudad (Episodio 4).



Ilustración 53. *The Wire*. Temporada 3. Episodio 6.

Dichos espacios en obras, transmiten esa sensación de transformación del tejido urbano, de deconstrucción de la ciudad. También visibilizan, como pocos, las dinámicas de poder locales. En ellas, Bell se reúne con los contratistas y negocia con los mismos los sobrecostos generados por las obras y lidia con la necesidad de solicitar nuevas licencias municipales o de que se presenten los inspectores que deben avalar las reformas (Episodio 6). En lo que respecta a estos últimos, su ausencia provoca la paralización de obras, de tal forma que uno de los contratistas recomienda a Bell que agilice dicho trámite mediante su contacto en la política local, el senador Davis. Finaliza su discurso afirmando “Democracy in action, Mr. Bell” (Episodio 6). De esta forma, en el marco de un espacio en construcción, asistimos ante la destrucción de algunos de los principios básicos de las democracias representativas: la legalidad y la igualdad; así como a la perversión de la propia representación ciudadana. Los cargos públicos actúan como representantes de aquellos actores que los financian, en este caso constructores, promotores e inversionistas inmobiliarios. Y lo hacen manipulando los procesos administrativos, que deberían respetar la igualdad de todas las personas ante la ley. Cuando Bell acude a Davis para conseguir los permisos que necesita, éste le informa de que “\$20,000 gets you the permits. \$5,000 is for me for bribing these downtown motherfuckers.” (Episodio 6). Los procesos de transformación del espacio urbano, y las obras que los mismos conllevan, muestran de esta forma, como se interrelacionan los actores que detentan el poder económico y el poder público en la ciudad. Ahondan no sólo en fenómenos como la especulación urbanística, sino también en la corrupción política y administrativa.

En esas obras en las que Bell comenzó a entender el verdadero funcionamiento de la ciudad como espacio construido por las dinámicas de poder (y, por lo tanto, económicas) entre los actores que ejercen el mismo en el centro del sistema político, económico y social; es también donde halla su muerte, como hemos descrito con anterioridad. El espacio que ejemplificaba el imperio que estaba creando, termina por ser el escenario de su caída. Tenía

razón Avon, no era lo suficientemente fuerte para ejercer el poder como capo de la droga, pero, quizás, tampoco lo suficientemente inteligente como para ejercerlo en el centro del sistema de poder urbano (Episodio 8).

La última secuencia que comparten Bell y Barksdale tiene lugar en la terraza del apartamento de lujo del segundo. Desde el cual se puede observar los rascacielos del centro de la ciudad. Avon, mientras ambos miran al horizonte y rememoran recuerdos de la infancia, le pide a Bell que sueñe con él, a lo que éste responde que ya no necesitan soñar, porque “We got real shit, real estate, we can touch.” (Episodio 11). Cuando tiene lugar esta conversación ambos se han traicionado ya mutuamente. Nunca más se volverán a ver. Ese piso, esa discoteca, son el símbolo del poder que pretendían llegar a ejercer. Pero al fin y al cabo, como le había dicho Barksdale a Bell, no eran los “Trump brothers” en referencia al actual presidente de los Estados Unidos, que por aquel entonces era *sólo* un importante magnate inmobiliario, sino los “Chump brothers” (Episodio 8).

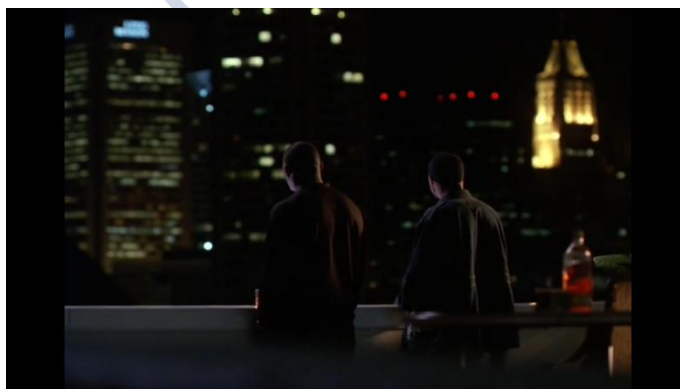


Ilustración 54. *The Wire*. Temporada 3. Episodio 11.

6.4.3.5. Bares, restaurantes y encuentros sociales

En las dos primeras temporadas de *The Wire*, los bares habían sido representados como espacios de comunicación. En los mismos los policías entablaban conversaciones y relaciones personales, más que profesionales y, en el caso del puerto, el bar servía como espacio comunitario, donde los trabajadores del mismo compartían historias, inquietudes y problemas. En esta tercera temporada se ahonda en la construcción discursiva de los bares y restaurantes como espacios donde priman las dinámicas comunicativas, pero, asociándolas a las dinámicas de poder. En un restaurante, Carcetti le ofrece a Burrell que establezcan una relación de colaboración (Episodio 1). Tras el rechazo inicial del segundo, se vuelven a encontrar, esta vez en un bar, para reconfigurar sus relaciones y acercar posturas (Episodio 2). Bell se reúne con el senador Davis y dos constructores a comer en un restaurante, para planificar sus negocios venideros (Episodio 4). También en un bar, Carcetti explicita su intención de presentarse a alcalde, tras denunciar el efecto huida de la ciudad y la violencia que lo provoca: “I’m gonna run for mayor.”. A lo que sus compañeros de mesa responden estallando en risas. En la siguiente secuencia, Carcetti se acerque a la barra, donde se encuentra la mujer que desea que dirija su campaña, Theresa D’Agostino (Episodio 4). “You’re the wrong color. You’re not electable here” le responde ella.

Todas las secuencias presentan a actores que ejercen el poder en la ciudad, manteniendo conversaciones, encuentros comunicativos, donde articulan sus discursos y desenvuelven sus estrategias en un plano de igualdad, la igualdad que da el derecho a hablar. Esto lo podemos ejemplificar si comparamos la conversación que mantienen Carcetti y Burrell en el segundo episodio, con el ataque dialéctico de Carcetti a Burrell durante la segunda reunión de la subcomisión en el primer episodio. En ambas ocasiones ambos establecen un intercambio comunicativo, sin embargo, en el bar se encuentran en un plano de igualdad, ambos pueden desenvolver su estrategia de poder sin que exista una dominación de uno sobre otro. Mientras que en la subcomisión, Carcetti dirige la sesión y su posición física al frente de la mesa central de la sala ya lo sitúa, previamente, en una posición de superioridad. Carcetti, que además cuenta a su favor con la presencia de las empresas mediáticas, ejerce su poder sobre el espacio y sobre las dinámicas comunicativas en pos de su estrategia y en detrimento de la de Burrell, que queda mal parado ante el discurso del concejal. El bar, a diferencia de la sala del Ayuntamiento, o de la sala donde se llevan a cabo las sesiones informativas de la policía, es un espacio neutral porque no pertenece a ninguno de los actores implicados en los conflictos y dinámicas que en ellos se visibilizan. Los bares, en las obras de Simon, funcionan como las plazas o las calles, como los espacios públicos que no están ocupados, espacios comunicativos, pero también de conflicto sobre los que ninguno de los actores ejerce un dominio. El hecho de permitir conversaciones, relaciones comunicativas, en un plano de igualdad, a pesar de las propias dinámicas de poder y dominación que articulen el encuentro comunicativo.

Los eventos políticos, en cambio, funcionan de una forma más compleja. En ellos no importa tanto la comunicación que se pueda establecer entre los asistentes, como las dinámicas de poder y económicas que influyen directamente en las relaciones de unos actores con otros. Con anterioridad, en la primera temporada habíamos podido observar al teniente Daniels refugiarse en la cocina de la casa donde se organizaba el evento al que asistía, para evitar participar del juego, del intercambio de intereses que se fragua en estos espacios. En la segunda entrega, en cambio, Frank Sobotka acudía a buscar apoyos para sus demandas de infraestructuras para el puerto, ofreciendo, a cambio, donaciones a los representantes públicos. En esta tercera temporada, Carcetti acude a un evento demócrata para recaudar fondos, su misión es conseguir donaciones que financien su futura campaña electoral e intentar ganarse el apoyo de determinados actores. Cuando su mujer y sus hijos se preparan para irse, Carcetti afirma “I think they got all the family shots they need.” (Episodio 3). Lo importante no es establecer relaciones comunicativas con los ciudadanos, sino conseguir transmitir unidireccionalmente su discurso e incentivar su imagen ante la opinión pública. Esto se puede observar, también, a través de Marla Daniels, que está preparando su candidatura a concejala. Daniels acude, junto a su marido, a un acto de recaudación de fondos para la lucha contra el Sida, a pesar de que ambos viven separados, y sólo mantienen la fachada de lo que un día fue su matrimonio, por los intereses electorales de ella.

Para finalizar, y regresando a la función que cumplen los bares como espacios de encuentro y comunicación para los policías, la tercera temporada de *The Wire* aporta dos innovaciones a dicha representación. Por un lado, en el tercer episodio, vemos cómo el bar funciona como velatorio de un detective muerto. Su cadáver se encuentra en la mesa de billar, con una botella de whiskey en la mano mientras suena música tradicional irlandesa y todos sus compañeros beben. Ello refuerza la proposición de que los bares son espacios comunicativos que fortalecen los lazos personales y el sentimiento de pertenecer a una misma

comunidad, en este caso la policía de Baltimore, formada por muchas personas de ascendencia irlandesa. El sargento de homicidios Landsman pronuncia ante el cadáver: “We are police, so no lies between us. He wasn’t the greatest detective and he wasn’t the worst. He put down some good cases and he dogged a few bad ones. But the motherfucker had his moments. Yes, he fucking did.” (Episodio 3). La segunda innovación que presenta el relato, viene ligada a la situación personal de los policías, a como afecta su trabajo en sus relaciones personales. En las dos primeras temporadas estábamos acostumbrados a ver a McNulty y Bunk en el bar, consumiendo alcohol hasta estar ebrios. Era una forma de expiar la culpa e intentar olvidar la frustración. Sin embargo, Daniels y Greggs (Episodio 2, 6...) se iban a sus respectivos hogares. Una vez que sus relaciones sentimentales entran en crisis, ambos acuden al bar, a hacer lo mismo que McNulty y Bunk. El bar es un espacio de encuentro y de comunicación, de refugio frente a los problemas.



Ilustración 55. *The Wire*. Temporada 3. Episodio 3.

En una reunión de negocios en un restaurante, Bell, el senador Davis y dos importantes constructores, conversan sobre las inversiones que debe llevar a cabo Bell (Episodio 4). Inicialmente, como constató el detective Lester Freamon en la primera temporada de la serie, Bell compraba propiedades que posteriormente serían expropiadas por alguna administración pública para llevar a cabo una reurbanización de dichos espacios. Su negocio legal se cimentaba en la especulación inmobiliaria, gracias a la información que el senador Davis le facilitaba sobre los futuros planes públicos.



Ilustración 56. *The Wire*. Temporada 3. Episodio 4.

6.4.4. Problemas urbanos

6.4.4.1. Reinserción

En *The Corner*, David Simon y David Mills, habían analizado, como desarrollamos con anterioridad, el complicado proceso que tiene que afrontar un adicto a los estupefacientes cuando logra desintoxicarse y pretende reinsertarse en el mercado laboral y a su vez mantenerse alejado del consumo de drogas. Tanto a Blue como a Fran, regresar a su mundo de la vida anterior les parecía tremendamente peligroso, de ahí que ambos se mudaran de sus antiguas casas e intentaran rehacer sus vidas alejados de las dinámicas de antaño. En esta tercera temporada de *The Wire*, Simon, Burns y el resto de guionistas abordan un proceso aún más complejo, la reinserción social, laboral y, finalmente, vital, tras haber estado en prisión. Para ello, presentan a un lugarteniente de Barksdale, Dennis ‘Cutty’ Wise, que sale de prisión tras una larga estancia y regresa al ghetto. Antes de que se efectúe su salida de la cárcel, Barksdale y su lugarteniente Wee-Bey, le entregan un número de teléfono, y le indican que llame al mismo cuando se encuentre en Baltimore, le prometen que no le faltará trabajo y que será recibido con un regalo de bienvenida (Episodio 1). La siguiente vez que Wise aparece en pantalla, recorre, sorprendido las calles abandonadas y deterioradas de su barrio hasta llegar a casa de su madre. Tras efectuar la llamada descubre que su regalo de bienvenida es un paquete de droga (Episodio 1).

A lo largo de la temporada, Wise hace frente a un conflicto personal, ¿qué va a hacer con su vida? No desea volver al crimen organizado, pero las alternativas laborales para un ex – presidiario del ghetto son limitadas. Trabaja arreglando jardines en casas del condado (Episodio 2, 4), pero es un trabajo duro y mal remunerado. Acude al colegio donde trabaja su ex – novia y ella, tras preguntarle si ha dejado el juego, lo dirige al cura amigo de Colvin, uno de los principales actores de la comunidad, para que le ayude a encontrar un empleo mejor (Episodio 3). Pero éste no le ofrece un empleo directo, sino que lo guía hacia la obtención de uno, recomendándole, para comenzar, que saque el graduado escolar, lo cual genera insatisfacción en Wise (Episodio 5), que ya había regresando a la banda de Barksdale, ejerciendo como soldado y cayendo, también, en el consumo de drogas (Episodio 4). Sin embargo, su estadía en la banda es breve. Cuando estalla la guerra entre Avon y Marlo, Wise y un compañero asaltan una esquina de Marlo. Su compañero asesina a un chico, el otro sale corriendo pero tropieza y queda a merced de Wise, sin embargo éste es incapaz de efectuar el asesinato a sangre fría y deja que se escape. En ese momento se da cuenta de que no puede seguir ejerciendo de sicario a sueldo de Barksdale. Recuperar su libertad, no puede ir aparejado al asesinato de chicos. “Couldn’t do it, man. (...) Wasn’t in me, I guess. You know, whatever it is in you, that lets you flow like you flowing do that thing. It ain’t in me no more.” le dice Wise a Avon para explicarle por qué deja su banda (Episodio 6).

En *The Corner*, DeAndre no pudo resistirse a la tentación de trabajar como corner boy. Era un trabajo sencillo, que no requería esfuerzos, que reportaba dinero y que podía llevar a cabo junto a sus amigos, en su comunidad. En cambio Wise, mucho más mayor y experimentado y que ha vivido en prisión mucho más tiempo, sí supo, al final, valorar que la posibilidad de asesinar o ser asesinado convierten a cualquier otro trabajo, por precario que sea, en una buena alternativa al crimen y a las drogas. A través de estas dos historias, la de DeAndre y la de Wise, Simon y su equipo de guionistas elaboran una crítica a la ausencia de políticas de reinserción, ya no sólo al mercado laboral, sino a la propia sociedad, a la comunidad. La dejadez de los poderes públicos conduce a los ex - presidiarios,

afroamericanos, sin estudios, con antecedentes, sin recursos y habitantes en ghettos, o a optar por ejercer los trabajos más laboriosos y peor remunerados, o a regresar al seno de las organizaciones criminales. El problema de la reinserción social, se enmarca así, en un ámbito mayor, el de la creciente desigualdad y exclusión sociales urbanas.

Tras abandonar, definitivamente, la banda, Wise regresa a trabajar de jardinero y encuentra la forma de volver a formar parte de su comunidad, a través de la puesta en marcha de un gimnasio comunitario en el ghetto en uno de los múltiples espacios abandonados existentes en el mismo, algo sobre lo que volveremos más adelante. Así, al igual que Blue y Fran, Wise encuentra en el trabajo con la comunidad, con los chavales que pueden convertirse en corner boys, una forma de autorrealización personal, de sentirse parte de su comunidad y de trabajar en beneficio de la misma. La construcción de comunidad, o en el caso del ghetto, la reconstrucción tras un proceso de degradación del mundo de la vida de las personas que forman parte de ella, es un elemento central, como intentamos sostener en la presente obra, del universo creativo de Simon y del estudio sobre la ciudad que el mismo constituye.

6.4.4.2. Degradación de la comunidad y problemas comunicativos

En la presente tesis doctoral se defiende la interrelación entre los conceptos de comunidad y comunicación, así como la relevancia de ambos para comprender y afrontar los conflictos y problemas urbanos. La degradación de la comunidad en el ghetto está directamente asociada a otros problemas que se han tratado con anterioridad. La violencia que amenaza la vida de las personas que lo habitan. El tráfico de drogas y la ocupación del espacio público que acarrea, impiden la apropiación por parte de la comunidad de los espacios públicos, lugares de encuentro e intercambio comunicativo. El empobrecimiento del barrio, desatendido por los poderes públicos que no lo dotan ni de los equipamientos, ni de los servicios necesarios, conlleva una mayor desigualdad y exclusión, lo cual también incide en la comunidad, degradando las relaciones personales y comunicativas aún más.

La falta de soluciones a los problemas urbanos, por parte de los poderes públicos, ha provocado el hartazgo de las personas que conforman la comunidad. Ese hartazgo que detecta Carcetti y sobre el que pretende construir su estrategia para hacerse con la alcaldía de Baltimore. El concejal, al igual que Tony Gray, Marla Daniels y el comandante Colvin, acude a un encuentro de la policía de Baltimore con la comunidad del Oeste de la ciudad. En dicho encuentro, ante las cifras policiales, las personas que allí se hallan muestran su frustración y describen situaciones diarias de su mundo de la vida. Una mujer responde a dichas cifras relatando que: “I come home from work. I can’t even get up my front steps, ‘cause they’re occupied by the drug dealers. Is that in that picture you got up there?” (Episodio 4). Frente a la política de cifras que se elabora desde los actores que ejercen el poder, los miembros de la comunidad responden con su día a día, con su propia experiencia. “I near wore out my phone dialing 685-DRUG, and for what? Those boys is back on the corner the next damn day!”, afirma otra señora. “My cousin Willy Gant cooperated. He went downtown and testified. He deader than 2Pac today.” denuncia un señor. Las personas que forman parte de la comunidad saben cuales son los problemas de la misma, qué es lo que la está destruyendo. Mientras que los poderes públicos sólo responden a sus demandas con cifras y políticas que no tienen en cuenta sus necesidades. La ausencia de dinámicas comunicativas entre los poderes públicos y la ciudadanía se convierte, de esta forma, en un problema urbano de primer nivel.

Al no hacer partícipes a las personas que habitan la ciudad de la gestión y construcción de la misma, se genera anomia en el peor de los casos, y decepción, frustración y debilitamiento de la comunidad en el mejor de los mismos. La comunidad, concebida como un espacio de comunicación y conflicto desde el que se puede construir y transformar el espacio urbano, tiende a debilitarse ante la dejadez de funciones de los poderes públicos y la ocupación de los espacios comunitarios de los poderes privados, en este caso organizaciones criminales. Sólo pequeñas iniciativas, nacidas desde la ciudadanía, sirven para fortalecer la comunidad. Ya sea el centro recreacional que se ve en *The Corner* o el gimnasio de Wise en *The Wire*. Colvin, como analizamos con anterioridad, sí tuvo en cuenta las opiniones de las personas que conforman la comunidad que él debe proteger. En dicho encuentro es el único de los actores que ejercen el poder que escucha las quejas y responde a las mismas, entablando una relación comunicativa con las personas que allí están reunidas. Fruto de esas opiniones y de su propia observación directa de la realidad nació Hamsterdam, una estrategia que generó el apoyo de la comunidad porque tenía en cuenta sus problemas y reivindicaciones.

Cuando Carcetti acude a Colvin, para que le explique lo que ha hecho en el barrio, en qué consiste Hamsterdam y cómo ha afectado a la vida de las personas, éste lo lleva, entre otros sitios, a otra reunión con la comunidad, similar a la que ambos habían acudido con anterioridad. En ella, la ciudadanía reconoce la mejora sustancial que ha experimentado el barrio, la desocupación de los espacios públicos y la reducción de la violencia. Una mujer, allí presente, hace una petición a la policía, que redundará en la demanda de dinámicas comunicativas entre los poderes públicos y la ciudadanía:

The one thing I do miss about my neighborhood. I'm talking about the neighborhood I came up in. See, we knew the police. See? We had a white police officer. Our house was on his beat, on his foot beat. And he would be sitting out talking to my mother damn near every night. I mean, just sitting out on her stoop, just talking. And I'm telling you, this man, his name was Frazier O'Leary. He even knew my grandmother by name. (...) I have not seen that face-to-face policing in a long while. In a very long while. Until last week. A young officer, black officer, came by my stoop. I was sitting out gave me his card. His name is Reggie Ballard, is his name, right? And he sat, and he talked to me. We just talked. And, see, now I know his name and face and he knows my name and face. You see? And I'm going to tell you something. That is how it should be. (Episodio 11).

Por otra parte, al comparar este encuentro con el que habíamos visto en el cuarto episodio, podemos observar que la asistencia de público ha aumentado drásticamente. Lo cual refuerza el argumento esgrimido anteriormente: cuando la ciudadanía siente que puede establecer dinámicas comunicativas con los poderes públicos, se involucra en la gestión de lo común y en la construcción de su comunidad y de su ciudad; cuando no es así, la comunidad se debilita. Sin embargo, y a pesar de todo lo expuesto, el concejal Carcetti termina por desoír la opinión de los miembros de la comunidad y filtra a la prensa la existencia de Hamsterdam, precipitando su desmantelamiento. Simon y Burns construyen, de esta forma, una crítica al funcionamiento de las democracias representativas y a la falta de participación de la ciudadanía en la toma de decisiones, frente a las complejas dinámicas de poder que tienen lugar entre los actores que lo ejercen, en este caso los representantes públicos de Baltimore.

6.4.4.3. El fracaso de las políticas públicas contra el crimen

A lo largo de toda la temporada, el concejal Carcetti argumenta que la violencia es el principal problema urbano que sufre Baltimore. Para el comandante Colvin, la violencia y la criminalidad vienen asociadas a la ocupación del espacio público que llevan a cabo las bandas que trafican con drogas. Para la ciudadanía del ghetto, como acabamos de ver, todo ello redundaba en la destrucción de su barrio y, con él, de sus propias vidas. Ante este diagnóstico de la realidad, la respuesta desde los poderes públicos consiste en acciones limitadas destinadas a producir detenciones e incautar pequeñas cantidades de droga o dinero. La política de asalto a las esquinas se muestra ineficaz, sólo sirve para construir cifras. La tercera temporada de *The Wire* profundiza en un problema que ya se había tratado en las anteriores entregas, los poderes públicos blanquean la realidad empleando cifras con las que poder convencer a la opinión pública, a través del espacio mediático, de que sus políticas y estrategias dan resultados. Como hemos observado anteriormente, el alcalde Royce no pretende poner en marcha un plan ambicioso que combata el crimen, sino que sólo le importa poder esgrimir antes de las elecciones estadísticas que sostengan que el crimen ha bajado.

Si Simon y Burns sostienen, como hemos analizado, que la war on drugs ha fracasado, también defienden que la forma en que los gobiernos locales combaten el tráfico de drogas es errada. Y parte de ese error radica en que dichas políticas de seguridad responden a intereses personales de los cargos públicos y no a una estrategia consensuada entre representantes, ciudadanía y fuerzas policiales. Cuando Royce y Burrell se reúnen, no debaten sobre estrategias y planes de acción e investigación, sino sobre cifras. Burrell no le presenta a Royce un plan de intervención, cimentado en la observación directa policial y en las opiniones ciudadanas, sino que le promete cifras, ya sea una reducción del 10% en los delitos o no sobrepasar los 275 asesinatos anuales.

Por ello, sostienen Simon, Burns y el resto de guionistas la forma en la que la ciudad ha gestionado durante las últimas décadas la violencia, la ocupación y degradación del espacio y la proliferación del tráfico de drogas ha sido un fracaso. Esas políticas públicas, o la ausencia de las mismas, no respondían al interés en combatir dichos problemas, sino a crear la imagen pública de que se hacía. La lucha contra el tráfico de drogas centrada en llevar a cabo redadas en las esquinas, sin atacar a los altos cargos de la jerarquía de las bandas, es, siguiendo a Baudrillard, un simulacro.

Por el contrario, la estrategia del comandante Colvin sí pretende llevar a cabo una transformación del espacio urbano, de la vida de las personas que lo habitan y de las dinámicas de poder existentes. Hamsterdam supone una intervención real en el ghetto y está basada en el trabajo policial desenvuelto durante décadas por el comandante y en las propias denuncias de las personas que lo habitan. La existencia de Hamsterdam no contraviene sólo la legalidad, que es, al fin y al cabo una forma de ejercer el poder. Sino que supone una enmienda a la totalidad a la war on drugs. Constata el fracaso de la misma y argumenta que la solución radica en abandonarla y aceptar la despenalización de las drogas para parar el deterioro de barrios enteros en las ciudades occidentales y la exclusión social que todo ello acarrea. “Once again, guys, the Bureau’s a little busy with counter-terrorism. And our US Attorney here... he only touches himself at the mention of political corruption” afirma el agente del FBI amigo de McNulty ante la petición de colaboración de Daniels y Pearlman en la escucha a la banda de Barksdale. “Ghetto drug stuff just doesn’t rate. I’m sorry to say” remacha su compañera (Episodio 9). El Gobierno Federal no está interesado en perseguir el tráfico de drogas, la violencia y la ocupación del espacio urbano en sus ciudades, no es prioritario. Pero al lado de su inacción, muestra su capacidad de ejercer el poder de coerción

mediante los presupuestos federales y la legalidad vigente (Episodio 12). Dinero y leyes para frenar iniciativas que se aparten de los postulados de la war on drugs. Así, *The Wire* denuncia que las políticas públicas contra el tráfico de drogas están mal concebidas desde la administración local a la federal y que ésta última no tiene ningún interés en modificarlas, empleando su poder económico y su poder legal, si es necesario, para frenar cualquier reforma en profundidad de dichas políticas públicas.

6.4.4.4. Políticas públicas de transformación urbana, especulación y corrupción

En la Baltimore que reconstruye *The Wire*, se están produciendo, a la vez, los tres procesos de transformación del espacio urbano que abordamos en el marco teórico de la presente tesis doctoral: suburbanización, ghettificación y gentrificación. Como denuncia el concejal Carcetti, la ciudad pierde residentes que se mudan a los suburbios, situados en el condado que rodea a la urbe (Episodio 1). Los barrios marginales (y marginados) están sufriendo un acelerado deterioro de los espacios públicos y del mundo de la vida de las personas que los habitan. Zonas enteras de dichos barrios se encuentran en estado de abandono, como detecta Colvin cuando surge en él la idea de *Hamsterdam* (Episodio 3), para evitar que dicho proceso se extienda a todo el barrio. Y, finalmente, algunos de los espacios abandonados o deteriorados como consecuencia del sistema económico postindustrial están siendo reurbanizados, de cara a transformar los barrios empobrecidos en focos de atracción de residentes y visitantes dentro de las dinámicas económicas de la ciudad de consumo global. Dicho proceso tuvo lugar en el puerto, al final de la anterior temporada. Y ahora se está produciendo en el Oeste de Baltimore, como se puede observar en una conversación de negocios que mantienen Stringer Bell, el senador Davis y dos constructores:

- C1: Which is not to say that you couldn't do some multi-use with the Howard Street properties, too.
C2: Residential-commercial could work.
B: On Howard Street?
D: The whole point of the block gran is to bring the West Side back to make it high-end. The Hippodrome Project was just the start, see?
B: But residential?
C1: With the stadium and the theater back on line that whole area is like Inner Harbor East 10 years ago.
D: And the thing is, you're on the ground floor with what you're holding. Yes, you are, String.
B: So we're still talking more return than just flipping the properties for the condemnation money.
D: Way more. (Episodio 4).

En este breve intercambio comunicativo, se presentan algunas de las claves del proceso gentrificador. Para empezar, cabe señalar que dicho proceso se lleva produciendo en la ciudad desde hace tiempo, el Inner Harbor al que hace mención uno de los constructores es hoy en día un espacio central de la ciudad, ocupado por grandes edificios al pie de la bahía, es centro de atracción turística y de capitales. Mientras que antaño no era más que otro barrio deprimido de la ciudad, como consecuencia del proceso desindustrializador, dada su localización en la costa, al lado del puerto. Las políticas públicas de reurbanización de la ciudad se dirigen ahora hacia este último y hacia el Oeste de la ciudad. Para ello se construirá

una gran infraestructura que sirva de punto de atracción al capital, público y privado: un hipódromo, que junto al estadio y el teatro que se sitúan en las proximidades del espacio urbano a gentrificar, facilitarán dicho proceso. Si hasta este momento Bell había hecho dinero mediante la expropiación de propiedades, ahora le sugieren que construya edificios con fines residenciales y comerciales, ante la teórica llegada de nuevos habitantes, con un mayor poder adquisitivo, al barrio. De tal forma que su inversión inicial se multiplicará, al subir el precio de los inmuebles como consecuencia de la mayor renta per cápita de las personas que se mudarán al barrio, con respecto a las que actualmente lo habitan, produciéndose a su vez un efecto expulsión de estas últimas.

Así, Bell y los otros dos constructores obtendrán beneficios a través de la especulación inmobiliaria y Davis, que es el encargado de potenciar la construcción de los grandes complejos públicos que ponen en marcha el proceso de reurbanización, obtiene financiación para sus campañas electorales, por parte de los grandes constructores y promotores urbanos, así como asociar su nombre a grandes infraestructuras, fortaleciendo su imagen de cara a la opinión pública urbana. De esta forma, Davis no representa los intereses de sus votantes, sino los de grandes actores de poder privado de la ciudad, a los cuales, además, cobra por las gestiones que lleva a cabo, ya sean políticas, o administrativas facilitando la obtención de permisos o el visto bueno de los inspectores. El propio Davis describe el proceso cuando le exige a Bell 5,000 dólares por sus servicios de *facilitador*: “I mean, I’m the one got to risk walking up to these thieving bitches with cash in hand, right? I’m telling you, String the people running the city nowadays, they make the last bunch look sanctified. I mean, this some shameful shit.” (Episodio 6). De esta forma, Simon y Burns denuncian la corrupción masiva existente en las áreas de urbanismo de las administraciones locales. Los procesos reurbanizadores en las ciudades postindustriales han conllevado dinámicas de poder y económicas entre las administraciones públicas y los grandes poderes privados urbanos (constructoras, bancos...), las cuales han cristalizado en prácticas corruptas en torno a la construcción de la ciudad.

Para finalizar, cabe señalar que, además de proponer la re-apropiación de los espacios públicos por parte de la comunidad, como forma de combatir el proceso ghettificador, Simon, Burns y el resto de escritores de esta temporada de *The Wire*, presentan una forma distinta de transformar el tejido urbano abandonado en la ciudad postindustrial. El gimnasio que pone en marcha Wise supone ocupar un espacio urbano en desuso para darle un fin comunitario: entrenar a jóvenes excluidos socialmente y que corren el riesgo de acabar formando parte de alguna organización criminal, para ayudarlos a labrarse una vida. Un espacio comunitario destinado a suplir la carencia de equipamientos, servicios y políticas públicas.

6.4.4.5. La carencia de servicios públicos y la crisis sanitaria

Lo que hemos denominado con anterioridad dejadez de funciones de los poderes públicos, es, como intentamos demostrar, un problema urbano central en toda la obra de Simon. Aquí se materializa a través de la recreación del ghetto y sus espacios urbanos abandonados, así como mediante la falta de financiación que lastra al departamento de policía. Mientras en la ciudad se aprueba la construcción de un hipódromo con dinero público, los principales servicios que debe ofrecer la administración local están lastrados por la falta de inversión: policía, viviendas, basuras, carreteras, educación o sanidad. La crisis del sistema

educativo será un problema nuclear de la próxima temporada de *The Wire*, de tal forma que el mismo será abordado con amplitud en esa parte del análisis. La crisis sanitaria, que criticaron y analizaron Simon y Mills con mayor crudeza en *The Corner*, se muestra en *The Wire* a través del deterioro físico de Bubbles, el adicto emprendedor, informante de Greggs, y su compañero blanco; pero sobre todo, a través de las posibilidades de intervención que Hamsterdam facilita a los servicios sociales y sanitarios de la ciudad.

Mientras los actores que ejercen el poder en la ciudad acuden a un evento de recaudación de fondos para la lucha contra el sida (Episodio 6), las calles, esquinas y viviendas abandonadas del ghetto son recorridas y habitadas por adictos a la heroína que consumen en situaciones insalubres, lo cual genera la transmisión de enfermedades y el lento deterioro físico de estas personas, en una situación de exclusión social total. El académico de la University of Maryland con el que había hablado Colvin, enumera, frente al alcalde Royce, los beneficios sanitarios de Hamsterdam:

All I know is that from a public health perspective there are remarkable things happening in the free zones. Needle exchanges, on-site blood testing, condom distribution. Most of all, we're interacting with an at-risk community that is largely elusive. I mean, we're even talking some of these people into drug treatment. (Episodio 11).

El encargado del departamento de Salud, añade que si esta estrategia estuviera refrendada por el Ayuntamiento, el alcance de los servicios prestados sería mayor. Sin embargo, la falta de políticas públicas de seguridad o urbanismo, incide también en la falta de servicios socio-sanitarios eficientes. Al no intervenir en los barrios marginados, se ha excluido de los servicios públicos a las personas que los habitan. Lo cual ha generado la extensión de problemas urbanos como las crisis del sistema sanitario y educativo.

6.4.4.6. Racismo

En la obra audiovisual de David Simon, el racismo es un problema directamente relacionado con los procesos de desigualdad y exclusión social. En Baltimore, los afroamericanos son mayoría, como bien le recuerda Theresa D'Agostino a Jimmy Carcetti, y ello ha provocado que los principales representantes públicos también lo sean, desde el alcalde, hasta el comisionado de policía, pasando por el delegado Watkins o el senador Davis. También son afroamericanos los hombres que controlan el tráfico de drogas urbano, y que cada vez ejercen un mayor poder en la ciudad. En cambio, es cierto, que los dos constructores con los que llevan a cabo negocios Bell y Davis son blancos. Pero, por otra parte, en la segunda temporada, Simon y Burns analizaron el empobrecimiento creciente del barrio polaco, directamente relacionado con el declive de la actividad portuaria y que comenzaba a sufrir tanto la ghattificación como la gentrificación, al igual que el Oeste en esta temporada. De ahí que lo que se priorice en *The Wire* sea un enfoque socioeconómico frente a uno racial, de cara a abordar la creciente desigualdad urbana.

Teniendo en cuenta todo ello, el racismo se manifiesta, en esta temporada, como un problema urbano a analizar por separado, por dos motivos principales. Por un lado, porque Prez, uno de los hombres de Daniels, dispara, durante una persecución policial de un sospechoso a otro policía, matándolo en el acto. El policía era afroamericano, se encontraban

en el ghetto y era de noche. Prez no es una persona racista, su superior es un afroamericano y su principal aliado dentro del equipo de investigación es el detective Lester Freamon. No ha manifestado actitudes racistas, es un hombre cordial y que se preocupa por su trabajo. Sin embargo, como dice Rawls, hay un componente racial innegable en este asunto. Por una parte, puede existir un racismo interiorizado, la descripción del policía se ajustaba a lo que las fuerzas de seguridad en las ciudades estadounidenses consideran el criminal prototípico. Por otra parte, que un policía blanco mate accidentalmente a un ciudadano negro, en esta ocasión a un propio compañero, por accidente, puede generar un conflicto social en el seno de la opinión pública de la ciudad y de la comunidad. Por eso, cuando Daniels llega a la unidad de homicidios y se acerca a hablar con Prez le dice que llame a su representante sindical y a un abogado porque “you need to be careful because of the racial thing, you see that, right? There’s gonna be people in the Department who see this that way”, a lo que el policía responde “I wasn’t scared, I wasn’t angry. I didn’t give a shit he was black or whatever... or maybe I did. How the fuck do you know if that’s in your head or if it’s not?”. Todo el problema queda resumido en esa conversación. Simon y Burns apuntan así, hacia el racismo latente en nuestras sociedades, intrincado en nuestros sistemas social, cultural y de la personalidad (Remy y Voyé, 2006).

La otra perspectiva desde la que se aborda el racismo en la tercera temporada de *The Wire* la hemos ido analizando a lo largo de todo el capítulo: Tommy Carcetti no puede ser elegido alcalde de Baltimore porque es un hombre blanco en una ciudad mayoritariamente afroamericana. Todos los actores con los que interactúa defienden esta máxima, por eso Royce no se toma en serio a Carcetti como rival hasta que es demasiado tarde. El propio concejal lo cree, por ello traza una estrategia electoral en la que necesita que Tony Gray también se presente, para “dividir el voto negro”, así como recabar el apoyo de algún actor afroamericano relevante dentro del sistema político local (Capítulo 6). Esta lectura de la política local, manifiesta la existencia de prejuicios racistas en los sistemas social, político, económico y cultural. Prejuicios fuertemente intrincados, como establecíamos anteriormente, en nuestras sociedades. En el cuarto episodio de la temporada, Carcetti se encuentra en un bar con tres amigos, todos ellos blancos, y en la televisión, situada encima de sus cabezas, una reportera, afroamericana, informa sobre otro asesinato que ha tenido lugar en la ciudad, lo cual da pie al siguiente intercambio comunicativo:

A1: Marron, another murder. In Waverly, no less. You believe it?

A2: I would be fucking shocked if it was an African-American perpetrated the crime.

T.C.: It ain’t even funny, Ash. This is why everyone’s leaving this city, black and white. I was at a community meeting, Sunday, in West Baltimore. People were spitting mad, and I can’t say I blame them.

A3: Well, they could move to a better neighborhood. That is if they were willing to work for it.

T.C.: Come on, I’ve been hearing that “my por immigrant father made it, so why can’t the blacks?” bullshit my whole life. Think there’s not good people on the West Side who want the same thing that you?

A3: Okay, Mrs. Roosevelt.

C: All’s I’m saying is, it’s not about color. (Episodio 4)

Esta conversación termina, acto seguido, con Carcetti diciendo que se presentará a alcalde y sus amigos riéndose de él, como hemos señalado con anterioridad. En ella podemos observar los prejuicios raciales, pero también la relación existente entre racismo y desigualdad

económica. Lo cual reafirma la hipótesis que defiende Simon a lo largo de su obra, hay que analizar el racismo poniéndolo en relación con los procesos de desigualdad económica y exclusión social que tienen lugar actualmente en nuestras ciudades.



6.5. *THE WIRE*. CUARTA TEMPORADA

Tras el ascenso de Cedric Daniels a comandante, su equipo de investigación, ahora controlado por los detectives Freamon y Greggs, continúan sendas investigaciones sobre la banda de Marlo Stanfield y los lazos existentes entre el tráfico de drogas y las políticas de urbanismo de la ciudad, a través del dinero y propiedades de Stringer Bell y Avon Barksdale. A su vez, Marlo ha conseguido el control de West Baltimore, a través del uso de la violencia y la eliminación de sus rivales. Por otra parte, se está desarrollando la campaña electoral para las primarias demócratas a alcalde, donde se dirimirá quien ocupará el cargo, si seguirá Royce al mando de la administración municipal o si lo hará el concejal Carcetti. Finalmente, *The Wire* entra a analizar el funcionamiento del sistema educativo urbano, a través de dos ex – policías, Colvin y Prez, que dejaron el departamento en la temporada anterior y ahora trabajarán en el mismo colegio de West Baltimore

6.5.1. Actores: estrategias, tácticas y discursos

La cuarta temporada de *The Wire* se estructura narrativa y discursivamente en torno a cuatro ámbitos de análisis: la policía de Baltimore, el sistema político, las organizaciones criminales y el sistema educativo. Los actores de cada uno de estos ámbitos interactúan entre sí, provocando que las acciones de un niño del ghetto que asiste al colegio, puedan tener consecuencias en el status quo de las bandas que trafican con drogas o en la estrategia policial. Ello se debe a la multiplicidad de dinámicas de poder y comunicación que articulan el funcionamiento de la ciudad y el mundo de la vida de las personas que la habitan.

6.5.1.1. La policía de Baltimore

En esta temporada, la investigación policial pasa a un segundo plano, frente al análisis del sistema político local y de la crisis del sistema educativo. Por ello analizaremos, en primer lugar, la investigación policial llevada a cabo por el equipo de investigación de delitos mayores que antaño dirigía Daniels; y en segundo lugar, las estrategias de poder que desenvuelven el comisionado Burrell, el subdirector Rawls y el comandante Daniels, recientemente ascendido y que ahora ocupa el puesto de Colvin dirigiendo el distrito Oeste.

6.5.1.1.1. *El equipo de investigación*

Al inicio de la temporada, los detectives Freamon y Greggs dirigen, de facto, el equipo de investigación. Por una parte, tienen en marcha una escucha centrada en la banda de Marlo, la organización criminal que dirige el tráfico de drogas en West Baltimore tras la desarticulación de la banda de Barksdale. Los miembros de la banda son descuidados, emplean los teléfonos sin tomar precauciones, ni poner en marcha medidas de seguridad, de tal forma, que la escucha se encamina hacia la obtención de las pruebas suficientes como para desarticular a la banda. Por otra parte, Lester Freamon ha vuelto a recabar toda la información sobre las propiedades de Barksdale y Bell e investigado las relaciones entre los traficantes y el senador

Davis, a la sazón vicepresidente de la campaña del alcalde Royce, dos concejales de la ciudad, personal de la oficina de urbanismo y varios constructores. En realidad, Freamon ya contaba con la información, sin embargo, esperó a que se pusiera en marcha el proceso electoral para recuperar el caso. Su táctica es clara: con las primarias en el horizonte, si se judicializa el caso, no podrá ser invisibilizado y los actores que ejercen el poder político se verán obligados a actuar. Para ello, Freamon le propone a la fiscal Pearlman que apruebe el envío de citaciones a las personas que acabamos de citar. Sin embargo, ello choca con los propios intereses personales de Pearlman, que teme que si gana las elecciones a fiscal de la ciudad su actual superior, aliado de Royce, la defenestrará dentro de la institución, destinándola a labores secundarias, por haber apoyado la estrategia de Freamon y perseguir por corrupción a personas del círculo del alcalde.

Finalmente, Pearlman accede al envío de citaciones, anteponiendo lo que cree que es lo correcto a sus propios intereses políticos, algo novedoso dentro de la construcción narrativa de la ciudad de Baltimore que llevan a cabo Simon y Burns. Pearlman le confiesa a su pareja, el comandante Daniels, que “the thing that I resent most is that he’s not just playing the system, he’s playing me. Like I’m part of the problem.” (Episodio 2). A Pearlman le dolió, que en su conflicto con Freamon, éste la considerara parte del problema sistémico de la ciudad y no como un actor que desde dentro del sistema combate por transformarlo.

Las citaciones generan la ira de Davis, que le exige al alcalde la paralización de la investigación contra él, como analizaremos más adelante. Siguiendo la rígida línea de mando, Royce le exige a Burrell que paralice la investigación y éste a su vez, y refiriéndose a Lester Freamon, le dice a Rawls: “well, we need to sit on the motherfucker”. A lo que Rawls responde sosteniendo que “all that unit needs, Commisioner, is proper supervisión.” (Episodio 2).

Para ello, Rawls sustituye al teniente que dirigía, teóricamente, la unidad por el teniente Marimow, un hombre conocido en el departamento por destruir unidades. Marimow ordena la paralización de la investigación de corrupción, así como el fin de la escucha a Marlo. E impone una estrategia basada en las detenciones sobre el terreno, de cara a obtener cifras que presentar a sus superiores. Ante el desmantelamiento de su labor, tanto Freamon como Greggs acaban refugiándose en la unidad de homicidios. Sin embargo, Lester no es capaz de sacarse de la cabeza a Marlo, o más bien, no es capaz de desentrañar cómo consigue Marlo ejercer su poder sobre el ghetto sin generar cadáveres. En el primer episodio, cuando acude a homicidios porque la escucha sugiere que ha sido asesinado un hombre de Marlo, le confiesa a Bunk que: “We’re not seeing bodies. This is the first drug hit in months, and it’s Marlo’s boy who falls.”. “I thought Marlo was the new power” afirma Bunk. “He is. Shit, he’s got everything from MLK to Fulton now” responde Lester. “How do you hold the much real estate without making bodies?” (Episodio 1) concluye, con una pregunta sin resolución, Bunk. Y esa pregunta irresoluble será la que Freamon intente, persistentemente, resolver a lo largo de la temporada.

Así, mientras Lester continúa su investigación personal sobre Marlo, aprovechando los subterfugios del departamento, la unidad de delitos mayores, ahora controlada por Marimow y con el sargento Herc de regreso a la misma, persigue a Stanfield empleando estrategias fallidas, desde asaltos a las esquinas, hasta registro del automóvil de sus lugartenientes, Chris y Snoop, o intervenciones telefónicas. Lo cual los lleva a caer en las trampas de Marlo, que consigue hacerles creer que efectuará un intercambio de drogas en la estación de tren

(Episodio 6) y que les roba la cámara que Herc había colocado, sin el permiso de Marimow, con el fin de saber, por medio de Prop Joe, quién lo está investigando, si los federales o la policía de Baltimore.



Ilustración 57. *The Wire*. Temporada 4. Episodio 6.

Aún así, la persistencia de Freamon en entender cómo funciona la estrategia de poder de Stanfield, cómo logra dominar el barrio sin generar violencia explícita en las calles y esquinas; así como la investigación que lleva a cabo Bunk sobre el asesinato de Lex, acaban por conducir a ambos hacia Randy, uno de los niños a los que da clase el ex – policía Prez. Randy relata a la policía que sabe que Lex fue asesinado por la banda de Marlo e informa a Prez de donde se produjeron los hechos. Finalmente, con Randy amenazado por haber hablado de algo que ya conocía todo el barrio, Prez les transmite a Bunk y Lester la ubicación en cuestión. Cuando ambos acuden al lugar, Freamon descubre, por fin, el sistema de Marlo para no generar cadáveres en su estrategia de dominación y control del barrio: esconde los cuerpos, enterrados en cal viva, en las miles de casas abandonas del ghetto (Episodio 12).

Así mismo, tras el ascenso de Daniels a coronel a cargo de la unidad de homicidios, acontecimiento que analizaremos a continuación, éste desplaza a Marimow de la misma, entregándole el control de nuevo a Freamon. El detective retoma la investigación en torno a la banda de Marlo en el punto en el que la había dejado, sin embargo los descuidos en la red de información de la organización ya no tienen lugar, con lo cual el proceso será más complejo. En paralelo, y a pesar de la oposición del sargento Landsman, la policía prosigue la búsqueda de cadáveres en las casas abandonadas de la ciudad. Alcanzando la cifra de veintidós cuerpos hallados al finalizar la temporada (Episodio 13).

6.5.1.1.2. *Ervin Burrell*

Tras el acuerdo alcanzado entre Burrell y Royce para culpabilizar al comandante Colvin, en solitario, de la puesta en marcha de Hamsterdam; el comisionado vuelve a establecer su estrategia de poder en función de la estrategia del alcalde, que se halla en medio del proceso electoral. Como consecuencia de ello, cuando Lester Freamon consigue convencer a la fiscal Pearlman de emitir las citaciones contra el senador Davis, vicepresidente de la campaña de Royce y contra un importante constructor, que a su vez es uno de sus principales donantes, Royce le exige a Burrell que frene la investigación (Episodio 2). Burrell, cuyo destino político está ligado al del alcalde, deja en manos de Rawls la desarticulación de la investigación.

Tras hacer público Carcetti, durante el debate electoral, que un testigo fue asesinado en la ciudad, el alcalde ordena de nuevo a Burrell (y al fiscal de la ciudad) que ralentice el trabajo policial: “you two, slow it down. Nothing else comes out about that murder until after the primary. And I want both of you to go to the press and talk down that witness angle. Take the full weight either way it goes.” (Episodio 3). Para ello, Burrell y Rawls entregan el caso, en solitario, a Greggs, que acaba de llegar a la unidad de homicidios y que por lo tanto no tiene experiencia como para lidiar con un caso de la relevancia pública de éste. El empleo de la policía en beneficio de la estrategia de poder del alcalde no finaliza aquí. Puesto que el comandante Valchek le filtra a Carcetti, del cual es aliado, puesto que ambos son actores que ejercen el poder dentro de la misma zona de la ciudad, la maniobra perpetrada. Cuando la información es filtrada a los medios, no por la campaña de Carcetti, sino por la de Tony Gray, como veremos más adelante, Royce ataca duramente a Burrell, culpabilizándolo de la decisión. En un tenso intercambio comunicativo, Royce termina por ordenar a Burrell que abandone su despacho y pasa a entregarla la gestión de la crisis a Rawls (Episodio 5). Ello provoca la ruptura del consenso alcanzado al final de la temporada y deja a Burrell en una posición aún más debilitada, dentro de las dinámicas de poder locales.

Finalmente, Royce pierde las primarias frente a Carcetti, lo cual acaba siendo positivo para Burrell, porque un alcalde blanco no puede despedir a un comisionado negro para sustituirlo por otro hombre blanco, en ese caso Rawls. Así, mientras no encuentre otro afroamericano preparado para el puesto, Carcetti tiene que lidiar con Burrell, a pesar de mostrarse opuesto a él, ya no sólo a nivel personal, sino sobre todo a nivel estratégico, puesto que Burrell es un fiel defensor de la política de cifras y datos, frente a una estrategia policial que apueste por el trabajo de investigación. “Royce can fire a black police commissioner, but the newly-elected white mayor cannot” afirma Watkins ante el empeño de Carcetti en despedir a Burrell. “Same brothers who voted for you’ll be at your throat” secunda su jefe de gabinete. “What if I got a black commissioner to replace the son of a bitch?” (Episodio 7) pregunta Carcetti. Sin embargo, esa pregunta tiene una respuesta compleja. No hay ningún afroamericano por encima del rango de comandante en la policía de Baltimore, salvo un hombre de 70 años. Y en cuanto a buscar a un comisionado que provenga del departamento de policía de otra ciudad, resulta una estrategia complicada de llevar a cabo por dos motivos, por una parte, y como el propio Carcetti pregunta irónicamente “If you’re talented and black, why would you be in Baltimore?”, a lo que su asesor responde “I have often asked myself that very question on a number of occasions” (Episodio 7). Por otra parte, necesitaría ofrecer un salario mayor si quiere atraer a candidatos de peso, lo cual sólo puede llevarlo a cabo si el Consejo Municipal lo aprueba, y el mismo está controlado por la presidenta Nerese Campbell, que apoya a Burrell. “So I’m stuck with Burrell. Fuck.” (Episodio 7) concluye Carcetti.

Ante escenario, Carcetti decide mantener a Burrell en su cargo de forma testimonial, ejerciendo sus funciones en la práctica Rawls, hasta que el alcalde pueda entregarle el puesto a un afroamericano, ya sea Daniels, o alguien de fuera de la ciudad (Episodio 9). Sin embargo, Burrell no se resigna a aceptar el bloqueo estratégico que ha impuesto Carcetti sobre él. En un encuentro con otro de sus aliados políticos, el senador estatal Davis, éste le sugiere la estrategia que debe seguir:

All you got to do is show Carcetti and everybody else that hey already got man for the job. They ain’t got to look no futher. The indispensable man. (...) You just need to give Carcetti a Little something. Make him start seeing you in a new light (...) Some

kind of police shit. Hell, I don't know. Something that looks good to Carcetti, so he can say it was his idea to keep you all along. (Episodio 10).

Siguiendo el consejo de Davis, Burrell pone en marcha una estrategia policial de detenciones y redadas masivas en los espacios públicos, de cara a conseguir cifras que enseñarle a Carcetti. Sin embargo, ese tipo de artimañas, es decir, la política de cifras, frente al impacto real de las investigaciones en profundidad, es lo que Carcetti pretende eliminar. Fracasada esa acción, Burrell recurre a sus aliados políticos, la presidenta Campbell y el senador estatal Davis (Episodio 10), intentando recabar su apoyo en la lucha por el poder, frenando el ascenso de Daniels, cuya visión de las políticas que debe de llevar a cabo la policía está más cercana a la de Carcetti.

A su vez, el sargento Heck, engañado por Bubbles, al que ha fallado en varias ocasiones a lo largo de la temporada, detiene a un *minister* (cura) afroamericano, creyendo que se trataba de un hombre de Marlo Stanfield (Episodio 10). Este acontecimiento provoca la indignación de los ministers de la ciudad, actores de gran relevancia en el sistema de poder local. Ante el acoso de los mismos, Carcetti traslada la orden de que se actúe contra Heck, para calmar a los ministers y a la opinión pública urbana, ante un presunto caso de brutalidad policial de un sargento blanco, con respecto a un cura afroamericano. Rawls deriva las decisiones disciplinarias en Daniels. Sin embargo las mismas no resultan suficientes para los ministers. Y como dice el propio Burrell, en un encuentro, jugando al golf con Davis: “Am I the only one that knows how to play this game?” (Episodio 11). Efectivamente, Burrell, tras varias décadas en la institución, es un experto en manejarse por los vericuetos burocráticos de la misma. Acude junto a Carcetti y lo convence de buscar la forma de apartar a Heck, revisando sus acciones pasadas. Demostrándole al alcalde que es un actor valioso dentro de las dinámicas de poder locales y que puede servirle de gran ayuda a la hora de lidiar con los conflictos que le surjan con el resto de actores del sistema. A pesar de su frágil posición, Burrell llega al final de la temporada, y tras haber producido un cambio al frente de la alcaldía, como comisionado de la policía de Baltimore.

6.5.1.1.3. Bill Rawls

La posición de Rawls dentro de las dinámicas de poder urbanas es más delicada que la de Burrell, porque él no cuenta con ningún aliado dentro de la comunidad o del sistema de poder local. Es un hombre blanco que a lo largo de su extensa carrera se ha granjeado muchos enemigos dentro de la institución. Además, ante la victoria de Carcetti, el color de su piel lo invalida para obtener el cargo de comisionado. A pesar de ello, Rawls es capaz de manejarse, al igual que Burrell, con destreza por las dinámicas de poder y comunicación de una institución que conoce a la perfección. Cuando Royce culpabiliza a Burrell de haber dejado a la detective Greggs en solitario al frente de la investigación del testigo muerto, Rawls no tiene problemas en mentir descaradamente, con tal de fortalecer su posición de poder. “I tried to warm him. I mean, if it leaked out of Homicide about the dead witness why wouldn't it leak that we bumped a detective?” (Episodio 5) argumenta Rawls ante Royce y su jefe de gabinete, aunque dicha oposición nunca tuvo lugar. Este pequeño intercambio comunicativo entre Royce y Rawls visibiliza perfectamente la estrategia del segundo (y del primero). Su forma de ejercer el poder consiste en aplicar mano dura con sus subalternos y mantenerse en un segundo plano en las dinámicas de poder con sus superiores y el resto de actores del sistema

político urbano. Ello le permite ejercer el poder dentro de su institución, lo cual lo convierte en un actor útil para estrategias de otros actores y a la vez le resta visibilidad y por lo tanto la posibilidad de ser visto como una amenaza.

Cuando Carcetti pasa un día recorriendo las calles con las patrullas del distrito Este, constata, en primera persona, el fracaso de la política de cifras. De tal forma que él y su asesor Norman acuden a Rawls buscando soluciones, produciéndose el siguiente intercambio comunicativo entre ellos:

T.C.: And then they basically entrap some poor bastard on a bet, haul in \$20 worth of drugs. Now they've got to process him, feed him, property voucher his bike. Next thing, they're working on some 14-year-old smoke hound like he's Bin Laden. The big haul there is three vials of cocaine. I mean, are you with this?

W.R.: I've been fighting this bullshit for years. The only way to go is high-end enforcement. You pick the targets that'll make a dent out there, reduce the violence.

T.C.: So what's the problem?

W.R.: Problem is I do what I'm told.

N.: Meaning?

W.R.: Mr. Mayor, I'm no more a racist than you are. The thing about affirmative action. I'm just talking policy here, no offense intended, it's a numbers game. And numbers games breed more numbers games. You need a 20% hike in the hiring of black officers to keep up with the city demographic. But that's also got to be reflected straight up the chain, which means fast-tracking some people past where their, how do I say this, there are experienced warrants. And he who owes his good fortune to the numbers, abides in them. Gotta show arrests are up 15, 20%. We'll worry about the quality later. So what you saw out there, it's a con game, a Band-Aid on cancers. So no, I'm not with this, but I do follow orders. However, if those orders were to change, or if I had the opportunity to change them myself... (Episodio 8)

En esta conversación se visibilizan las principales macroproposiciones discursivas de Rawls, así como los elementos centrales de su estrategia de poder. En primer lugar, podemos observar que Rawls, efectivamente, sabe que la política de cifras no funciona, llegando a referirse a la misma como bullshit. En segundo lugar, sostiene que ha luchado desde dentro de la institución contra ella, algo que a estas alturas del relato el espectador sabe fehacientemente que es mentira, tanto Rawls como Burrell han defendido encarecidamente la política de cifras, de cara a medrar dentro de la institución. En tercer lugar, plantea que si fue partícipe de la misma, aunque desde una posición de resistencia interna, fue porque respeta la cadena de mando, él no es culpable porque sólo cumplía órdenes. En cuarto lugar, haber respetado una estrategia con la que no estaba de acuerdo, garantiza que sabe estar al servicio de la estrategia del actor que se encuentra en una posición jerárquica superior. En quinto lugar, y como consecuencia de todo lo anterior, Rawls se ofrece al nuevo alcalde como comisionado, sin llegar a explicitarlo, para poner en marcha la estrategia que el mismo considera adecuada.

En ese mismo episodio, Burrell se acerca a su despacho, buscando trazar una estrategia común de cara a lidiar con las acciones que pueda poner en marcha Carcetti, sin embargo pronto se da cuenta de que Rawls ha dado por finalizada su relación de intereses. "You're making your move, huh?" le pregunta Burrell, conociendo la respuesta. "We were a good team, you and me.". "We were" finaliza Rawls, en una secuencia en la que el espectador puede palpar que está siendo sincero en lo que dice (Episodio 8). Carcetti respalda a Rawls, otorgándole el ejercicio del control efectivo sobre la institución, a pesar de que Burrell siga

siendo el comisionado. Así, Rawls ordena a los principales cargos policiales implementar la nueva política de seguridad: “son in sum, gentlemen, the gods have spoken. No longer do we live and die by stats. From this day forward we are quality arrests, felonies, serious misdemeanors, the back-to-basics police work of our sainted fathers.” (Episodio 11).

Sin embargo, como le indica Valchek al finalizar el encuentro, el próximo comisionado no será él, por mucho que implemente una estrategia policial acorde con las ideas del alcalde, sino que será Daniels. Ante un contrariado Rawls, Valchek afirma “Wait. You didn’t for a minute think that... oh Jesus, Bill, it’s Baltimore. You ain’t one of the natives, are ya?” (Episodio 11). El problema es que Rawls sí creía que podría ser, finalmente, nombrado comisionado si se ganaba la confianza de Carcetti, poniendo todo su poder dentro de la institución al servicio de la estrategia del alcalde.

6.5.1.1.4. Cedric Daniels

Daniels comienza la temporada como comandante del distrito Oeste, heredando el cargo de ‘Bunny’ Colvin y la termina como coronel a cargo de la unidad de homicidios y principal candidato a comisionado de la policía de Baltimore. Un ascenso fulgurante en un breve periodo de tiempo. Teniendo en cuenta las complejas y oscurantistas dinámicas de poder urbanas que describe *The Wire*, cabría esperar que el ascenso de Daniels por la jerarquía policial se deba a una estrategia de poder estrictamente pensada y ejecutada. Sin embargo, no es así. A diferencia de Burrell y Rawls, Cedric Daniels cree que la institución necesita reformarse, que deben cambiarse las políticas de seguridad impulsadas desde la policía de Baltimore y el Ayuntamiento de la ciudad, si se quiere, de verdad, combatir los problemas urbanos y transformar las dinámicas de poder existentes y con ellas la propia ciudad. Daniels no deja de ser uno de esos hombres que creen que el sistema puede ser reformado desde dentro del mismo, la concepción del poder y las instituciones de Daniels estaría así más cerca de Foucault que de Blanchot.

Desde su cargo de comandante su capacidad de ejercer el poder es limitada, más aún si tenemos en cuenta sus complejas relaciones tanto con Burrell como con Rawls, y el hecho de que ha heredado el puesto de un hombre que intentó transformar la ciudad desde su posición de poder, el ex – comandante Colvin. Es por ello que la relevancia de Daniels como actor urbano comienza cuando Carcetti gana las primarias demócratas (Episodio 6). El futuro alcalde no desea a Burrell como comisionado, porque desaprueba la política de cifras que el mismo ha desarrollado desde su cargo, pero también desconfía de Rawls, además de que al no ser afroamericano no puede conseguir que sea aceptado por los actores más relevantes del sistema político local. La primera vez que Carcetti es consciente de la existencia de Daniels es durante su asistencia a una de las sesiones informativas, a través de las cuales Burrell y Rawls ejercen su poder, establecen la estrategia policial y marcan las directrices a seguir por los cargos jerárquicos de las diferentes unidades y distritos. En la misma Daniels informa a sus superiores que los homicidios han descendido en su distrito un 14%, pero que no se va a acreditar el mérito de ello porque el resto de delitos han aumentado. Posteriormente establece el siguiente intercambio dialéctico con Burrell, ante la presencia atenta de Carcetti:

C.D.: I’m not devoting my resources to cheap street arrests, Commissioner. Instead, I’m trying to bring every officer I can to bear on making quality felony cases. I could do

more but, well, it's my opinion that not enough of the tropes I have are sufficiently trained to properly investigate such cases.

E.B.: Major, you just insulted your command.

C.D.: Respectfully, sir, too many of my people have spent years chasing street-level arrests while they grab bodies and make stats. But that doesn't teach you how to write a proper warrant or testify properly as to probable cause or use, and not get used by an informant. I wish it were otherwise. But if I'm chasing felony cases, I can only bring a minority of my officers to bear. (Episodio 7).

La principal proposición discursiva de Daniels es la falta de preparación de los agentes de la policía de Baltimore para llevar a cabo grandes investigaciones, y no mero trabajo de calle en las esquinas. Dicha falta de preparación, argumenta, está directamente relacionada con la política de cifras. A partir de este momento, Carcetti será consciente de que a falta de conseguir a un comisionado de prestigio proveniente del departamento de otra ciudad, Daniels puede ser, en un futuro, una alternativa a Burrell. De ahí que Carcetti concierte una entrevista con Daniels para explorar, no sólo su visión sobre las políticas de seguridad necesarias para combatir la violencia o la ocupación del espacio público, sino también para tantear sus intereses personales, su propia estrategia de poder. Por su parte, Daniels quiere saber si el alcalde de verdad quiere apostar por una estrategia policial basada en la investigación y no en la consecución de cifras. En dicho encuentro (Episodio 8), ambos coinciden en la estrategia a seguir y Carcetti le ofrece a Daniels el puesto de coronel al cargo de la unidad de homicidios, situándolo en tercera posición dentro de la estructura jerárquica de la policía de Baltimore, asegurándose así, de que Rawls cumplirá con la implementación de la nueva estrategia. De esta forma, Daniels se convierte en un actor de relevancia dentro del sistema de poder local y se sitúa, dada su coincidencia programática con el alcalde, en una buena posición para optar al cargo de comisionado.

6.5.1.2. Actores políticos

6.5.1.2.1. Clarence Royce

El alcalde Royce llega al inicio de la campaña de las primarias demócratas en situación de ventaja con respecto a sus rivales, los concejales Carcetti y Gray. Su posición dentro del sistema de poder local lo sitúa, de partida, por delante de sus competidores. Royce cuenta con el poder ejecutivo y conexiones con los actores que ejercen el poder en la ciudad, desde cargos públicos estatales (Davis, Watkins) a grandes constructores, pasando por los sindicatos locales (maestros, bomberos...) o la Alianza Ministerial, una especie de consejo que reúne a los principales ministros de Baltimore y que ejerce un gran poder a nivel comunitario pero también a nivel urbano. Lo cual le garantiza apoyos en el espacio mediático y ante la opinión pública y las comunidades, así como grandes ingresos para su campaña, para organizar actos y gastarse grandes cantidades de dinero en publicidad (300,000 dólares en anuncios de radio) (Episodio 1).

Precisamente, en el primer episodio de la temporada, los guionistas de *The Wire* presentan las oscuras dinámicas de poder que existen entre el alcalde y los principales constructores urbanos. Royce acude a la presentación de un proyecto de reurbanización en espacios abandonados en el puerto de Baltimore como consecuencia del proceso de desindustrialización:

C.R: Because it's developments like this one, planned residential towers, with waterside retail space and restaurants, that grow Baltimore's tax base and help rebuild our city. I want to thank Ed Bowers for his visión, but more important, for his commitment, for his commitment to the City of Baltimore.

C: Mr. Mayor, I want to thank you and your administration, for making this next stage of redevelopment for Baltimore's harbor a reality. You talk about visión and commitment, Mayor Clarence Royce.

Al finalizar dicho evento, el constructor, preocupado, se acerca al alcalde y le dice "I just want to make sure we're still okay for that median cut on Boston Street. I really need that access to make the site viable" a lo que le alcalde contesta "Right. I'll get my people on it". Cuando el constructor se marcha, el alcalde le pregunta a su jefe de gabinete "Something going on with his median?", "not once he ponies up. I think he can do a lot better than the 4,000, don't you?" contesta, impasible, éste. "I don't eve want to know" (Episodio 1). Los planes urbanísticos de la ciudad, y por lo tanto la construcción y transformación de la misma quedan, de esta forma, ligados a las dinámicas de poder y económicas locales, dando paso a prácticas corruptas, como la que acabamos de analizar. Además de las donaciones de campaña para conseguir que la administración tome decisiones a favor de dichos donantes, *The Wire* ilustra otro método de financiación de la campaña de Royce: la organización de partidas de poker a las que acuden los principales actores económicos de la ciudad y en las que Royce recauda grandes cantidades de dinero, a cambio de deberles favores a dichos actores (Episodio 4).

Más allá de su propia estrategia, basada en el intercambio de favores. Royce, es atacado por sus rivales, por dos de los flancos débiles de su gestión al frente del gobierno de la ciudad: Gray lo hace cuestionando el funcionamiento del sistema educativo local y Carcetti, criticando la violencia y la criminalidad urbanas. Pero mientras Royce considera que Gray no es un rival a tener en cuenta, "that lost-ball-in-high-grass motherfucker Carcetti" (Episodio 1), al que infravaloró por la cuestión racial, se convierte en un rival complicado, sobre todo a partir del debate electoral, que enfrenta a los tres y que tiene lugar después de que Freamon y Pearlman citaran a declarar a varios aliados del alcalde, debilitando su coalición electoral (Episodio 2). En dicho debate, Gray centra su discurso en la educación y Carcetti en la violencia y, sobre todo, en la ineficiencia de las políticas públicas de seguridad, acusando a Royce de que le había escrito una carta, un año atrás pidiéndole que mejorara la financiación del programa de protección de testigos. Royce se defiende esgrimiendo el estado de las arcas municipales: "when you are required to run a city on limited resources, and balance priorities well, then, well, then you understand that writing letters will not solve the problem." (Episodio 2).

El debate, en el que cae derrotado ante Carcetti, resulta ser un punto de inflexión en la campaña y también en la propia estrategia de Royce, que pasa, definitivamente, al ataque, mientras las relaciones con sus aliados se deterioran (Burrell, Watkins...):

He wants to go big dick with me? I'll show him what he can't handle. We put it out there: anyone contributing to both sides gets frozen out of my next term. No one rides the middle anymore. Next, I want DPW and HCD out there today tearing down all Carcetti's signs. Any lamppost, median, any city-owned buildings, unless the homeowner's out there arguing, tear it down. Third, I wan transpo camped outside of Carcetti's headquarters. Any car, any violation, the meter flag goes up, inspection sticker, tow it. (Episodio 3).

Acto seguido, Royce ordena a Burrell y al fiscal ralentizar la investigación del caso de asesinato del testigo. Traza así una estrategia en la que está dispuesto a emplear todo el poder que puede ejercer, incluso usando las instituciones públicas en pos de sus intereses personales. Al ser consciente por primera vez de que su posición de poder está en peligro, Royce responde empleando su capacidad de coerción sobre el resto de actores urbanos. La caída de Royce se acelera cuando Gray hace público que la jerarquía policial ordenó que el detective veterano destinado al caso del testigo, fuera transferido a otro caso. Esto, junto al maltrato al que somete la campaña de Royce a Marla Daniels, a pesar de haberle prometido su apoyo, provoca que el delegado Watkins se enfrente abiertamente a él, rompiendo su alianza electoral y de poder.

Look at you, Clarence. Just look at you. You've forgotten your agenda. You've forgotten your base. You think a shave and some Marcus Garvey posters are gonna get you over? Do you think that's gonna make up for jumping in bed with every damn developer? Shit. You're even on Clay Davis's tit. (Episodio 5).

Royce le contesta que las campañas se financian con dinero, que es el dinero el que las mueve. "Whose dollars?! Those sons of bitches you got around your card table every month feeding your kitty?" (Episodio 5). Finalmente, Royce pierde las primarias frente a Carcetti, sin embargo, las consecuencias de su administración seguirán siendo relevantes a nivel narrativo y discursivo. En el último episodio de la temporada sabemos, por boca de su ex – jefe de gabinete que buscará optar a congresista. Royce es un político profesional y se niega a renunciar al ejercicio del poder.

6.5.1.2.2. *Tommy Carcetti*

Para analizar las estrategias y discursos de Carcetti, es preciso diferenciar las dos etapas por las que pasa dicho personaje a lo largo de la cuarta temporada de *The Wire*. En la primera, Carcetti pone en marcha la estrategia que había diseñado ya en la anterior temporada, para hacerse con la alcaldía (Episodios 1-6). Una vez ganadas las primarias, la estrategia de poder de Carcetti se centra en preparar el terreno para presentarse a gobernador del estado de Maryland en dos años, contra el actual gobernador republicano (Episodios 7-13).

En la primera etapa, la estrategia de Carcetti plantea la expansión de sus dinámicas de poder. Es, tanto en términos de poder, como en términos comunicativos, agresiva. Al inicio del relato se encuentra nueve puntos por debajo de Royce en las encuestas (Episodio 1), sin posibilidades de hacerse con el apoyo público de los principales sindicatos de la ciudad, incluido el de policías, por el enorme poder que ejerce el alcalde en la urbe (Episodio 2). Tony Gray no ha cosechado el apoyo que Carcetti necesitaba para que las primarias se resolvieran a tres bandas, dividiéndose el voto afroamericano. Y además, tampoco ha logrado cosechar el apoyo de ningún actor afroamericano de relevancia en el sistema político local. A este respecto, en el cuarto episodio, tras haber ganado el debate y haber sumido a Royce en una crisis por el caso del testigo asesinado, acude a conversar con la Alianza Ministerial, a pesar de que sabe que jamás obtendrá su apoyo. Lo hace como forma de respeto porque sabe que si logra la alcaldía será un actor con el que tendrá que llegar a consensos, dado el poder que ejerce (Episodio 4).

Carcetti se beneficia de las filtraciones que le facilita Valchek, que dirige el distrito sudeste, donde se encuentra el distrito electoral por el que Carcetti es concejal. Mientras el asesinato del testigo lo introduce durante el debate, la transferencia del detective veterano al frente de dicho caso se la traspasa a Gray, para que sea él el que filtra la información a la prensa. Con ello evita ser acusado de hacer política sucia y consigue potenciar la campaña de Gray, con la confianza de que éste le reste más apoyos a Royce (Episodio 5). Pero la información de mayor relevancia estratégica que le llega a Carcetti proveniente de la policía de Baltimore es el conflicto entre Royce y Watkins (Episodio 5). Dicha información se la facilita Rawls, intentando tomar posiciones de cara a una posible victoria de Carcetti. Conseguir el apoyo del delegado Watkins fortalecería su discurso de reforma de la ciudad, sobre todo en cuanto a la comunidad afroamericana se refiere.

I know I'm not everyone's idea of a bargain on your side of town. But right now, a week from the primary, the fact is, Royce and I both need you. After the election, the equation changes for him but not for me. I'm a white mayor in a majority-black city, and if I'm gonna do anything, and, delegate, I am so serious about fixing this city, I'm gonna have to govern by consensus. And if you support me, you will have a voice within my administration simply because I'm gonna need it. (Episodio 5).

Con este discurso, Carcetti pretende, y consigue, lograr el apoyo de Watkins. Le propone llevar a cabo políticas transformadoras desde el consenso, así como establecer entre ambos no sólo una relación de poder, sino también de comunicación. Carcetti también señala en este discurso una de las debilidades de su administración: a diferencia de Royce, es un actor que mantiene menos dinámicas de poder en la ciudad, de tal forma, que su posición de poder es más débil, de ahí que generar consensos no sea tanto un deseo, como una necesidad. Las otras grandes debilidades de la administración de Carcetti serán hacer frente a los estertores de la administración de Royce y la propia ambición del nuevo alcalde, para el que dirigir la ciudad forma parte de su estrategia de poder a medio plazo, cuyo fin es presentarse a gobernador de Maryland en tan sólo dos años.

Tras ganar las primarias, Carcetti ya sabe que será el siguiente alcalde de Baltimore. En su discurso de la victoria bromea, entre las risas del público diciendo que "I mean, we still have a general election to win. Is there a Republican candidate for mayor in Baltimore? I don't know. I'm not sure." (Episodio 6). Esa victoria se produce, cosechando Carcetti el 82% de los votos. "In a city where Democrats outnumber Republicans nine to one" comienza a decir su jefe de gabinete, "anything less would have been an embarrassment" remata Carcetti (Episodio 10).

La primera decisión estratégica que toma Carcetti es dar carpetazo a la política de cifras "well, under my watch the numbers game is over" (Episodio 11), aumentar los sueldos de los policías en un 5%, anular a Burrell y promocionar a Daniels, como hemos analizado con anterioridad. La segunda tiene que ver con el diseño de su estrategia de poder a medio plazo, dentro de la cual tiene un papel relevante la política policial. Carcetti, con el apoyo de Partido Demócrata nacional, planea presentarse a gobernador en tan solo dos años, y su estrategia la resume, la enviada del partido a la ciudad: "One, you get the drop in crime; two, you build something downtown; and three, you stay away from schools; and, four, you keep your boyish good looks. You do all that, you might be running for governor in 2008" (Episodio 8).

Sin embargo dicha estrategia se enfrenta a la oposición de los aliados de Royce que aún mantienen cotas de poder en la vida urbana, desde el comisionado Burrell o el senador Davis, hasta la Alianza Ministerial, pasando, sobre todo, por la presidenta del Consejo Municipal, Nereese Campbell. Lo que en palabras de su jefe de gabinete es “the black political infrastructure” (Episodio 11), actores que han dominado la política local durante las últimas administraciones y que ejercen un gran poder dentro de la ciudad. Actores con los que, como el propio candidato reconocía, debe llegar a consensos si quiere sacar adelante sus políticas de transformación urbana. Esta situación de extrema debilidad, se complica cuando su director presupuestario le informa de que existe un déficit de 54 millones de dólares en las escuelas de la ciudad (Episodio 12).

Al borde de la bancarrota, Carcetti tiene que escoger entre aceptar el rescate del gobierno estatal y perder el control local de las escuelas, las cuales serían intervenidas por el gobierno de Annapolis, o rechazarlo y poner en marcha recortes en todos los servicios públicos locales: colegios, policía, bomberos y trabajadores públicos, durante dos años, y subidas de impuestos. Si opta por esta opción, Carcetti renuncia a su principal promesa electoral y elemento central de su estrategia: la lucha contra el crimen. “I just ran a clean-up-the-streets campaign. I just got done promising the world to every cop in the city.” (Episodio 12). Si opta por la opción de ir a Annapolis, como defiende Campbell al decirle que “you go beg his Republican ass”, Carcetti perderá votantes en los condados del sur del estado, los que están situados en los suburbios de Washington, ya que le recordarán que parte de sus impuestos fueron destinados a rescatar las escuelas de Baltimore. Y sin dichos condados Carcetti no puede ganarle las elecciones al gobernador republicano en dos años. Carcetti se sitúa de esta forma ante una dicotomía entre sus intereses personales y lo que cree que es lo mejor para la ciudad a la que representa. Finalmente, rechaza la oferta hecha por el gobernador. “Smug son of a bitch. He was gonna make me beg, then call a press conference so the world could see me on my knees.” (Episodio 13). Los intereses personales y su estrategia de poder, acabaron por imponerse a sus deseos reales de transformar la ciudad y combatir los problemas urbanos. Simon, Burns y el resto de guionistas de *The Wire* retratan, a través de Carcetti, el funcionamiento de las instituciones y lo complejas que son las dinámicas de poder que las articulan. Esta crisis presupuestaria sirve también, para denunciar, como veremos en el apartado pertinente, la crisis de los servicios públicos y los problemas de financiación de los mismos, así como las malas prácticas presupuestarias y la lucha de intereses partidistas en las democracias representativas, frente a los intereses de la ciudadanía en la gestión de los bienes y servicios comunes.

6.5.1.2.3. Nereese Campbell

Campbell es la Presidenta del Consejo Municipal, el poder legislativo local. Campbell mantiene una alianza con el alcalde Royce, para ejercer el poder público urbano, especialmente a través de los presupuestos de la ciudad. Una vez que Royce pierde las primarias demócratas, Campbell se convierte en la principal actora opositora a la estrategia de poder de Carcetti. Dicha oposición surge, como la propia Campbell le reconoce a Carcetti, del hecho de que Carcetti y Gray destruyeron, al presentarse a las elecciones, el acuerdo existente entre ella y Royce, por el cual en la siguiente legislatura éste no se presentaría para dejarle paso a Campbell. La victoria de Carcetti amenaza con alargar el ascenso de Campbell en la jerarquía del poder público local. De ahí que desde antes de la toma de posesión del alcalde,

Campbell muestre abiertamente su oposición al mismo. Sin embargo, en dicha conversación entre ambos Carcetti hace partícipe a Campbell de su estrategia para llegar a la casa del gobernador en tan solo dos años:

T.C.: First of all, I'm sorry if Tony and I ruined your party plans, but I wasn't privy to whatever you and Clarence cooked up. That aside, I was kind of looking forward to working closely together. I think that we could make things happen.

N.C.: You're only getting the one term, Tommy. I'm not gonna stand down next time.

T.C.: What makes you think I'll even be around that long? Governor's race is in two years, and plans can change. You might fin yourself mayor in 2008 without so much as a campaign speech. (Episodio 9)

Ello provoca que Campbell matice su estrategia de oposición y confrontación. Antes de saber que Carcetti buscaría la gubernatura en dos años, dejándole paso a ella hacia la alcaldía, como primera persona en la línea sucesoria, la estrategia de Campbell pasaba por debilitar al alcalde desde el Consejo Municipal, como dejó claro al oponerse a la subida del salario del comisionado de policía (Episodio 9).

Precisamente, Campbell mantiene su apoyo a Burrell (Episodio 10), frente al deseo de Carcetti de sustituirlo por dos motivos, por un lado, Burrell cuenta con el apoyo de los ministers, unos aliados esenciales para Campbell, sobre todo si aspira a ser alcaldesa; por otro lado, esto le permite marcar su espacio de poder dentro del sistema político local. Carcetti controla la administración municipal, pero ella dirige el Consejo y por lo tanto el poder legislativo urbano.

Sin embargo, cuando estalla la crisis presupuestaria, Campbell no la emplea para atacar a Carcetti, en parte porque ella era la presidenta del Consejo en la anterior legislatura y una aliada del alcalde Royce “don't even pretend to put this shit on me” le contesta a uno de los colaboradores de Carcetti (Episodio 13), derivando la responsabilidad en el sistema educativo: “we never see the state money”. Y en parte porque le conviene estratégicamente mantener un consenso y estrategias compatibles con el actual alcalde así como hizo con su antecesor.

6.5.1.3. Organizaciones criminales

6.5.1.3.1. La banda de Marlo

La primera secuencia de la cuarta temporada de *The Wire* presenta a Snoop, una de las lugartenientes de Marlo, comprando una pistola de clavos en una ferretería. Durante el proceso la atiende uno de los dependientes, y ambos conversan, hablando en códigos distintos, sobre las acciones que va a llevar a cabo Snoop con ella. Hasta que ésta dice “Man, shit. I seen a tiny-ass. 22 round-nose drop a nigga plenty of days, man. Motherfuckers get up in you like a pinball, rip your ass up. Big joints, though, big joints, man, just break your bones, you say Fuck it.” (Episodio 1). En esta breve conversación se puede observar la incapacidad de Snoop para modular su mensaje, en función de con quién habla, de ser consciente de que no está en las esquinas, con sus compañeros, sino en una tienda con un hombre que no entiende cómo funciona su mundo de la vida. Su discurso es violento y banal, como si no estuviera hablando de seres humanos.

Snoop usa la pistola de clavos para tapiar las casas abandonadas donde ella y Chris entierran en cal viva a los cadáveres que genera la banda de Marlo (Episodio 1). A través del uso selectivo de la violencia y de su ocultación, la banda ha impuesto su dominio en West Baltimore, ya no sólo en el tráfico de drogas, sino en las propias dinámicas de poder locales. Cuando Lex, el compañero de esquina de Bodie, asesina a uno de los hombres de Marlo, por una cuestión de índole personal: estaba saliendo con la mujer que él consideraba que era su novia; en pleno espacio público, la respuesta de Marlo es ordenar su asesinato, pero sin causar un escándalo público, puesto que el mismo genera la atención de la policía. Para asesinarlo, uno de los hombres de Stanfield le pide a un niño, Randy, que le diga a Lex que Patrice, su ex – novia, lo quiere ver en un patio después de las 8. Randy transmite el mensaje sin ser consciente en ese momento de que lo que transmite es un mensaje de muerte. Lex no saldrá de ese patio con vida. Chris y Snoop lo asesinarán y sepultarán en una de las casas situadas enfrente del mismo (Episodio 1).

La estrategia de poder de Marlo es clara, ejercer la violencia sobre aquellos que se opongan a él o le causen algún perjuicio, pero a la vez mantener un estado de calma aparente, sin que la violencia sea visible a los ojos de la ciudadanía y de la policía. A esta estrategia, que le permitió hacerse con la ocupación de los espacios públicos del ghetto, se le oponen dos actores, por un lado la propia policía, que lo vigila, como hemos visto anteriormente, intentando desarticular su organización y encarcelar a sus dirigentes; y por otro, Omar, que tras el fin de la banda de Barksdale, comenzará una guerra contra la de Marlo, a partir de lo que Prop Joe le presenta como una oferta de paz: el asalto a la partida de póker de Stanfield (Episodio 4). El primer problema lo resuelve Marlo accediendo a formar parte de la cooperativa, puesto que Joe le ofrece información policial y judicial a cambio, lo cual le permite ir por delante de las fuerzas de seguridad (Episodio 4). Mientras que el segundo se complica hasta que Omar roba el cargamento de droga de la cooperativa (Episodio 12), para más tarde revendérselo, sacando una gran cantidad de dinero con el que decide retirarse.

En el final de la temporada, Marlo ordena asesinar a Bodie, que trabaja para él, tras haberse quedado sin banda por el encarcelamiento de Barksdale y sus hombres, porque Chris pudo ver a McNulty conversando con él. Lo cual puede indicar que Bodie vaya a entregar a Marlo y a los suyos por el asesinato de su amigo Lex. Mientras esto se produce, la policía descubre, lentamente, los cadáveres generados por la organización, a la vez que Freamon retoma su estrategia de vigilancia estrecha de la banda, dificultando las operaciones de la misma. Sin embargo, y a pesar de encontrarse en una situación complicada, la estrategia de poder de Marlo se vuelve expansiva. Le pide a Joe conocer al suministrador de la droga, a cambio de apoyarlo tras el asalto de Omar y la desaparición de la mercancía (Episodio 13). Con esta acción, Stanfield sienta las bases de su estrategia de poder a medio plazo: eliminar al intermediario, es decir, a Joe, y asumir su cota de poder dentro del sistema de tráfico local. Marlo quiere el dominio absoluto del mismo.

6.5.1.3.2. La banda de Proposition Joe

Tras el asesinato de Stringer Bell, Proposition Joe pasa a dirigir la cooperativa de traficantes de Baltimore. Sin embargo, la misma se encuentra en una posición delicada, puesto que Marlo Stanfield ha expandido su control sobre el territorio urbano hasta ocupar la práctica totalidad de West Baltimore, mientras que traficantes provenientes de New York se están

expandiendo por el Este, ocupando espacios que estaban bajo el control de miembros de la cooperativa, restándole trabajo y volumen de negocio a los mismos. Ante esta encrucijada, los demás capos, conminan a Joe a que logre un acuerdo con Stanfield, que garantice la paz por el Oeste y el apoyo de Marlo para eliminar a los neoyorkinos en el Este (Episodio 3).

A la vez que Joe llega a un acuerdo con Marlo, cimentado sobre la información de la que dispone y los contactos con los que cuenta dentro del sistema institucional local; Joe provoca el ataque de Omar a Marlo, de cara a desestabilizarlo (Episodio 4). Joe logra tener éxito donde Bell fracasó, incluye a Stanfield dentro de la cooperativa y establece con él una dinámica de comunicación y colaboración, a la vez que consigue que éste elimine a sus rivales neoyorkinos. Joe ayuda a Marlo a establecer unas dinámicas de comunicación interna que le permitan escapar del control de la policía, eliminando el traspaso de información por teléfono y reconduciéndolo hacia el cara a cara.

6.5.1.4. Actores ligados al colegio

6.5.1.4.1. *'Bunny' Colvin*

Tras verse forzado a abandonar la policía de Baltimore, tras lo sucedido con Hamsterdam, Colvin comienza a trabajar como jefe de seguridad de un hotel de la ciudad. Es un trabajo sencillo, bien pagado y con un buen horario. Un día llega a su casa su amigo cura, el mismo que le ayudó a gestionar Hamsterdam desde el plano de los servicios sociales. El cura trae una propuesta, un académico de la University of Maryland quiere contratarlo para que le ayude a poner en marcha un programa piloto que explore el comportamiento de los jóvenes más violentos de la sociedad local. "Bunny, you're a big man down on the campus. You the police that legalized it. The college boys loved that mess" le dice su amigo, a lo que Colvin responde: "Nobody else did, though" (Episodio 3). Tras la experiencia de Hamsterdam, Colvin se ganó una reputación en los círculos académicos, por tener la osadía de llevar a cabo una iniciativa tan ambiciosa y con un planteamiento que subvertía la legalidad y las políticas públicas llevadas a cabo contra el tráfico de drogas. Pero, a nivel personal, el fracaso de Hamsterdam y el castigo que recibió por parte de la institución y del sistema político de Baltimore, lo condujeron a pensar que el sistema era irreformable.

A pesar de ello, el sector privado termina también por decepcionarlo. Un importante hombre de negocios golpea a una mujer que ejerce la prostitución, cuyos servicios había contratado, tras acusarla de haberle robado dinero. Al llegar a la habitación, Colvin procede a detener al hombre. Sin embargo, el gerente del hotel se lo prohíbe. Colvin, que llegó a ejercer tanto poder en la ciudad como para poder poner en marcha una iniciativa como Hamsterdam, descubre así, que ahora carece de poder. No sólo eso, sino que debe plegarse a los intereses de su jefe, más preocupado por perder a un importante cliente que por el acto violento que éste ha cometido. Incapaz de ser partícipe de estas relaciones de poder y de la violencia que traen consigo, Colvin dimite y acepta la propuesta de la University of Maryland. Regresa de nuevo a la estrategia de transformación del sistema y sus instituciones.

Precisamente, cuando Colvin y el académico a cargo del programa piloto, presentan el mismo a la supervisora de las escuelas de la ciudad, ésta responde a la defensiva: "are you in any way suggesting that the system's lost control of the school?". Consciente de cómo

funciona el sistema, porque él fue un actor que llegó a ejercer bastante poder dentro del mismo, Colvin intenta focalizar la atención no en la crisis del sistema, sino en las personas a las que el mismo debe educar: “The system’s fine. The system’s great. I mean, this isn’t about the system. We’re just gonna try to find a way to get to some of the trouble kids, who won’t be in the system too much longer.” (Episodio 4). Obtenido el visto bueno de la institución, Colvin plantea una estrategia de intervención, basada en una diferenciación de los chicos que acuden a las escuelas del ghetto en dos grupos: “There are two kinds of kids walking in this building, stoop kids and corner kids. (...) You know, stoop kids stay on their front steps when their parents tell them. The others go down to the corners.”. Ante la incredulidad del académico, una de las profesoras del colegio donde van a llevar a cabo el programa piloto corrobora dicha teoría: “They can’t sit still in the class. The others can and do.” (Episodio 5). De tal forma que, de cara a la investigación que van a poner en marcha, deberían seleccionar y separar a algunos corner kids. El académico replica que eso es *tracking*, “it’s a nasty phrase in educational circles. It refers to the grouping of children based on expected performance”. Es decir, el profesor cuestiona el punto de vista de Colvin porque el mismo parte de la base de que hay un grupo de chicos de los cuales cabe esperar un menor rendimiento académico y que por lo tanto hay que separarlos para ajustar su educación a las expectativas de los educadores. “We start pulling kids out of regular clases, won’t they be stigmatized?” cuestiona el académico. “There’s not a stigma in being booted out of class every other day?” replica Colvin.

El programa piloto consiste, finalmente, en seleccionar a diez chicos conflictivos, tanto hombres como mujeres y recluirllos en una clase aparte, sin que establezcan dinámicas comunicativas con el resto de alumnos del colegio. En dicha clase, los dos investigadores y Colvin realizan diversos ejercicios con los chicos, haciendo que se cuestionen a sí mismos, o más bien, cuestionen su visión del mundo. Tras observar su comportamiento y constatar lo difícil que resulta llegar a establecer una relación comunicativa con ellos, Colvin concluye, dirigiéndose a los propios chicos que:

You know this right here, the whole damn school, the way they carry themselves, it’s training for the street. The building’s the system, we the cops (...). I mean, you’ll come in here every day and practice getting over, try running all different kinds of games. You know, it’s practice for the corner, right? Ain’t no real cops. Ain’t no real danger. But you’ll al getting something out of this. But you didn’t even know that. Still I’d rather be out there. (Episodio 8).

Este discurso de Colvin es especialmente interesante porque presenta las principales proposiciones de este actor, ya no sobre el sistema educativo, sino sobre la vida en el ghetto, sobre el proceso de crecer en él. Además, le permite entablar una relación comunicativa con los chicos. No les habla desde una posición de poder, la que tiene el profesor sobre el alumno, sino que huye de ello para hablarles como iguales, como ciudadanos que son conscientes de las limitaciones de la escuela. Estos chicos aplican en la escuela las tácticas que llevan a cabo en sus hogares y en las calles y esquinas del barrio para sobrevivir. El colegio es otro espacio más del ghetto, y por lo tanto las dinámicas comunicativas y de poder del barrio se reproducen en el colegio. Por eso, cuando Colvin lleva a tres de estos chicos a cenar a un lujoso restaurante del centro, por haber sido los mejores en un ejercicio (Episodio 10), estos se encuentran violentados por el espacio. Ese restaurante y la gente que lo ocupa, no se adecúan a su mundo de la vida, a los espacios y relaciones que lo conforman. De ahí que no sepan cómo comportarse, que se sientan fuera de lugar. Sus relaciones personales se circunscriben a

la supervivencia en el ghetto, su problema no es de índole educativa, sino de índole social, como explica el profesor al cargo del proyecto, al defender que estos chicos necesitan primero socialización, antes de que puedan ser educados siguiendo los patrones del sistema (Episodio 10). Ello lleva a Colvin a defender la validez del programa piloto ante las dudas de la supervisora de las escuelas:

You put a textbook in front of these kids, put a problem on a blackboard, or teach them every problem on some statewide test, it won't matter, none of it, because they're not learning for our world, they're learning for theirs. And they know exactly what it is they're training for and what it is everyone expects them to be (...). But it's not about you or us, or the tests or the system. It's what they expect of themselves. I mean, every single one of them know they headed back to the corners. Their brothers and sisters, shit, their parents, they came through these same classrooms, didn't they? We pretended to teach them, they pretended to learn, and where, where'd they end up? Same damn corners. I mean, they're not fools, these kids. They don't know our world, but they know their own. I mean, Jesus, they, they see right through us. (Episodio 10).

Así, Colvin constata la crisis del sistema educativo, como parte de la crisis del sistema en su totalidad. Y plantea un doble juego de simulación. Por un lado, el sistema simula educar a estos chicos, por otro, estos chicos simulan ser educados. Sin embargo, todo el mundo sabe que al final acabarán en las esquinas. La escuela no persigue formarlos como ciudadanos, sino, simplemente, simular que reciben una educación, aunque carezcan de las herramientas necesarias para poder aprender.

Finalmente, el programa es suspendido y Colvin y el profesor se encuentran, en una brevísima reunión con asesores del alcalde, con el rechazo frontal de la administración a su iniciativa, acusándola de segregacionista (Episodio 13). La última vez que vemos a Colvin, se encuentra en la presentación, suponemos que en un congreso académico, del proyecto, que lleva a cabo el profesor. En medio de la misma, Colvin se levanta y se va, porque no está interesado en la investigación académica en sí misma, sino en su capacidad de transformar la sociedad.

Intentó cambiar las dinámicas de poder en la ciudad, llevando a cabo una legalización limitada de las drogas y fracasó. Posteriormente persiguió desarrollar un programa educativo que no dejara atrás a los niños conflictivos y marginados. Pero se volvió a topar con el funcionamiento de las instituciones y las dinámicas de poder locales. "Seems like every time I open my mouth in this town, I'm telling people something they don't want to know." (Episodio 13). Colvin es uno de los personajes más interesantes del universo creativo de Simon porque no sólo se limita a articular una crítica al funcionamiento del sistema, sino que intenta transformarlo, tras llevar a cabo un proceso de observación y tras establecer dinámicas comunicativas con la comunidad en la que pretende intervenir. Que sus dos iniciativas se hayan topado con el funcionamiento de las instituciones y con las dinámicas de poder y la ausencia de comunicación entre los poderes públicos y la ciudadanía, podría llevarnos a dilucidar que Simon construye una reflexión pesimista sobre las posibilidades de cambiar el sistema. En esta obra pretendemos demostrar que ello no es así. Sólo mediante la puesta en marcha de estrategias y tácticas que confronten el pensamiento hegemónico, se puede conseguir transformar el mismo, ya sea por la conformación de un bloque contra hegemónico, ya sea porque la propia hegemonía incorpora ideas y propuestas enarboladas desde la resistencia a la misma para seguir siendo hegemónica.

6.5.1.4.2. Roland 'Prez' Pryzbylewski

Si a través de Colvin, Simon, Burns y el resto de escritores de *The Wire*, exploran la puesta en marcha de una iniciativa educativa alternativa a las políticas educativas imperantes, centradas en la obtención de resultados en los exámenes estatales, a través de Prez, presentan cómo es el mundo de la vida dentro del colegio. Tras dejar la policía, como consecuencia de haber matado accidentalmente a un compañero, Prez acude a un colegio del ghetto a solicitar trabajo, consciente de la falta de personal que quiera desempeñar sus labores en dicho centro.

Prez es contratado como profesor de matemáticas y en el primer capítulo asiste, a una presentación sobre cómo deben lidiar los profesores con los posibles conflictos que pueden surgir en sus clases. La instructora del curso lo resume en unas siglas I.A.L.A.C., “I am lovable and capable.” a lo que añade, después de hacerle repetir dicha frase a todos los profesores, “now I see those smiling faces”. En paralelo, y a través de un montaje que alterna secuencias de ambos espacios, los policías del distrito Oeste asisten a un curso sobre contrterrorismo. Ni los profesores, ni los policías saben qué hacen en esos cursos. Ninguno de los dos los prepara para su trabajo diario. El de los profesores, conseguir gestionar una clase llena de chicos con problemas ya no sólo educativos, sino también familiares, personales y sociales. El de los segundos, combatir la violencia y la ocupación del espacio público por parte de organizaciones criminales que poco tienen que ver con el terrorismo islamista. Rápidamente los profesores comienzan a protestar, “I’d like to know what your lesson plan suggests when Harold Hounchell sends a full set of textbooks through a closed window. Thank you” (Episodio 1), dice, irónicamente, una de las profesoras, antes de que el encuentro germine en un alboroto generalizado ante la incredulidad de Prez.

Una vez que comienza el curso escolar, Prez descubre, efectivamente, que ese espacio de conflicto que es la clase, resulta difícilmente comprensible desde el exterior. Desde el inicio, Prez intenta aplicar los tres consejos básicos que le da una compañera veterana: no dar por asumido nada, explicar de forma concienzuda qué pretende que los chicos hagan; atenerse a lo imprescindible; incluir muchas actividades que sirvan para que los chicos aprendan los conocimientos que pretende transmitir (Episodio 2). Sin embargo se encuentra con que le resulta imposible comunicarse con ellos. Si los chicos del ghetto son actores invisibilizados, en su barrio; en su colegio, el invisible es él. Prez no sólo es un profesor novato que no entiende cómo funcionan las dinámicas de comunicación y poder en el colegio, sino que además es un ex – policía, lo cual genera desconfianza en unos chavales que o bien sufren las acciones policiales, o bien son conscientes de la ineficacia policial en la lucha contra la violencia.

La incapacidad de Prez para controlar el espacio, termina por generar un acto de violencia cuando una de las chicas de la clase le raja la cara a una de sus compañeras, que la atacaba verbalmente de forma constante, ante la incapacidad de Prez para evitar, ni una acción, ni la otra (Episodio 3). Sin embargo y una vez que es capaz de comunicarse con sus alumnos, hablar en un código donde él y ellos puedan entenderse y encontrarse, las cosas mejoran. Consigue realizar avances en su programación, que sus alumnos confíen en él y que se interesen por su asignatura. Todo este laborioso trabajo se viene abajo cuando desde la dirección del colegio imponen a los profesores la preparación de los test estatales, que miden, teóricamente, el nivel educativo de los niños del estado de Maryland. Se reproduce de esta

forma la política de cifras que lastra a la institución policial (Episodio 9). “Juking the stats. Making robberies into larcenies, making rapes disappear, you juke the stats and majors become colonels. I’ve been here before” concluye Prez. El profesor, al igual que Colvin, tiene que hacer frente a un sistema que se niega a cambiar, y que blanquea, como hemos sostenido anteriormente, la realidad por medio de cifras.

6.5.1.4.3. *Los chicos del barrio*

Simon se había aproximado a lo que implica crecer en el ghetto con anterioridad, a través de DeAndre en *The Corner* y de D’Angelo, Bodie, Wallace y Poo en la primera temporada de *The Wire*. Todos ellos eran corner boys. Sin embargo, en esta temporada construye a un grupo de amigos, chavales en pleno paso de la niñez a la adolescencia, para analizar el momento previo a recalar en la esquina. Estos chicos son Michael, que tiene que hacerse cargo de su hermano pequeño, ante la incapacidad de su madre, adicta a las drogas, de cuidar de ambos; Randy, que es utilizado, como hemos relatado anteriormente, por uno de los hombres de Marlo para dirigir a Lex hacia la trampa que Chris y Scoop le han tendido; Dukie, un chico retraído y abandonado; y Namond, el único de ellos que al inicio del relato trabaja ya en las esquinas, en gran medida porque es hijo de Wee-Bey, uno de los lugartenientes de Barksdale.

A través de estos cuatro chicos, Simon y Burns, exploran cómo es el mundo de la vida en el ghetto y cómo las dinámicas de poder existentes en el mismo condicionan el proceso de crecimiento de las personas. También les permite abordar dos instituciones fundamentales en dicho crecimiento, por un lado la familia, como institución social fundamental, y por otro, la escuela. Estos chicos conocen las esquinas, las calles y los descampados de su barrio, los recorren y habitan y se comunican entre sí en ellos. No conocen, de hecho, ningún otro lugar. Su mundo de la vida se limita al ghetto. De ahí que las esquinas les parezcan, como única fuente de riqueza en el ghetto, su única salida. Ya que no esperan, tampoco, nada de las instituciones y los poderes públicos. Ya sea de los profesores o de la policía. Como le espeta Namond a Colvin hablando de la legalización del alcohol y el tabaco pero no de otras drogas como la heroína o la cocaína, a sus ojos, no son más que hipócritas (Episodio 8).

Sin embargo, el universo narrativo y discursivo de David Simon, es capaz de mostrar a las personas más allá de su relación con las instituciones. Sean personas que intentan controlar dichas instituciones, que trabajan en ellas, que se oponen a ellas o que viven al margen de ellas, a menudo invisibilizadas por las mismas. Así, el sargento Carver intenta proteger a Randy, cuya casa es incendiada al correr por el barrio el rumor de que ha proporcionado información a la policía sobre el asesinato de Lex (Episodio 12); el profesor Prez se preocupa de verdad por Randy, Michael o Dukie; y Colvin quiere que Namond tenga un futuro distinto al que su madre ha planeado para él: la esquina (Episodio 13). Todo ello se debe a que estos hombres son capaces de establecer relaciones comunicativas y personales con los chicos, certificando la relevancia que le da Simon a la comunicación en su análisis de la ciudad y de la vida de las personas que la habitan.

Al finalizar el relato, Michael acaba trabajando para Marlo, como protegido de su lugarteniente, Chris, y efectuando él mismo un asesinato (Episodio 12). Randy, tras ser víctima su tutora del incendio de su casa, termina en una casa de acogida, donde sufre el acoso de sus compañeros, por ser un soplón (Episodio 13). Dukie, que es forzado a abandonar

el colegio para acudir al instituto por su edad, a pesar de no estar preparado para ello, trabaja en una esquina (Episodio 13) y Namond, tras convencer Colvin a Wee-Bey, se muda a vivir con su tía al condado, alejado de su madre (Episodio 13), para que pueda continuar su formación, alejado del tráfico de drogas que terminó llevando a su padre a la cárcel. Sólo Colvin consigue tener un impacto real en la vida de Namond, el esfuerzo de los demás por intentar cambiar el estado de las cosas es en vano. La comunicación no es la solución a los problemas urbanos, sino que permite afrontarlos, generar espacios de encuentro y posibles consensos, como el que alcanzan Colvin y Wee-Bey, dos hombres, teóricamente, en las antípodas en cuanto a su forma de vida se refiere.

6.5.2. Conflictos

6.5.2.1. Conflicto político

Al igual que la estrategia de Carcetti, el conflicto político de Baltimore se puede dividir en dos tramos diferenciados en torno a la celebración de las primarias. La tercera temporada de *The Wire* termina con el inicio de la campaña electoral. La cuarta retoma el relato a un mes de las primarias demócratas. El alcalde Royce está primero en las encuestas, aproximándose a revalidar su cargo. Según un sondeo interno de la campaña de Carcetti, Royce obtendría el 35% de los votos, Carcetti el 26% y Gray el 20% (Episodio 1). Al abordar las estrategias de poder llevadas a cabo por Royce y Carcetti hemos analizado este conflicto y el impacto que tuvo en el espacio urbano y los servicios públicos, así como los problemas que visibilizó: corrupción, financiación irregular de las campañas, utilización de los poderes públicos con fines personales y racismo.

La campaña electoral se fue ensuciando a medida que Royce perdía terreno en las encuestas y en el seno de la opinión pública. Poco antes de la celebración de las primarias, la campaña de Royce difundió una imagen manipulada de Carcetti junto a un notorio criminal inmobiliario de la ciudad “a slumlord”, acusándolo de haberlo defendido (Episodio 6). A pesar de este engaño, Carcetti ganó las primarias, convirtiéndose, como adujimos anteriormente, en alcalde virtual de la ciudad, dado el dominio del Partido Demócrata en la misma.

A pesar de la relevancia durante la primera parte de la temporada de este conflicto, el de mayor calado se produjo en el último tramo del relato. Carcetti, ya convertido en alcalde, tuvo que hacer frente a una crisis presupuestaria, por culpa del déficit de las escuelas. Dicha crisis acabó generando un conflicto político estatal, al enfrentarlo con el gobernador republicano de Maryland. Éste es un conflicto por el poder a nivel estatal, sobrepasando los límites urbanos, pero con la ciudad como espacio de conflicto. Carcetti se encuentra en una posición difícil, como pudimos constatar a la hora de analizar su estrategia y sus discursos. Mientras que el gobernador republicano goza de una posición más sólida, puesto que sea cual sea la estrategia, tanto de poder como de comunicación, que desenvuelva Carcetti, él no perderá terreno en el conflicto, ya que es Carcetti el que tiene que renunciar a alguna de sus proposiciones principales.

Teniendo en cuenta todo ello, Carcetti viaja a Annapolis a negociar con el gobernador una forma de solventar el déficit de las escuelas de la ciudad mediante el erario estatal. El

gobernador lo hace esperar sentado al pie de las escaleras durante un largo tiempo, dejando claro que está en un espacio en el que él ejerce el poder y tiene los mecanismos necesarios para llevar a cabo su estrategia. Mientras él y Norman esperan, éste último le lee una noticia que sale publicada en un medio, en la que el periodista sostiene que el gobernador cree que “this latest fiscal emergency calls into question the Baltimore school system’s ability to manage itself as well as the local oversight of the system”, “He’s playing to the D.C. suburbs” concluye Carcetti (Episodio 12). Visibiliza así la estrategia del gobernador: ofrecerle el rescate a las escuelas “because those are my children in Baltimore too” para poder usarlo electoralmente y restarle apoyos a Carcetti en el resto del estado en las elecciones que los enfrentarán en dos años.

Este conflicto es especialmente interesante porque presenta a la ciudad como un espacio de conflicto, pero desde un plano distinto al resto de conflictos analizados. En los demás conflictos la ciudad era a su vez espacio y objetivo. Los actores que se enfrentaban en ellos, buscaban ejercer un mayor poder en la ciudad, ya fuera a través de las instituciones o mediante las relaciones económicas urbanas, con la ocupación o apropiación del espacio urbano como consecuencia directa de ello. Sin embargo, en esta ocasión, al intervenir un actor proveniente de un sistema de poder superior: el estado de Maryland, Baltimore no es el objetivo de la disputa, sino el terreno de conflicto, donde ambos actores dirimirán quién gana las elecciones en dos años.

Lo que está en juego en el conflicto, más allá del mero ejercicio del poder y de los intereses personales de los actores que lo protagonizan, es el funcionamiento de los servicios públicos de Baltimore. Si, efectivamente, Carcetti acepta el rescate propuesto por el gobernador “no teacher layoffs, no program cuts, no school closures”, como afirma el alcalde, pero, como le recuerda uno de sus asesores “the price the governor’s asking is more state control over the school board and changes in the teacher’s union contracts that would allow them to remove tenured faculty for cause”. Es decir, una estatalización del sistema educativo de Baltimore y una pérdida de derechos, tanto sindicales, como contractuales, de los profesores que forman parte del mismo. “If we don’t take the money, it looks like we’re shorting our kids. We take the money, we’re giving up local control of education, which is gonna lose us a lot of middleclass black folks” concluye Norman (Episodio 12). Carcetti debe elegir entre aceptar el rescate y garantizar que las escuelas sigan funcionando, pero a costa de perder el control local de las mismas y entregárselo al estado, que impondrá políticas de recortes de derechos a los trabajadores de las escuelas e incluso despidos; o no aceptar el rescate y efectuar fuertes recortes tanto en el sistema educativo como en el resto de servicios públicos municipales. Tome la decisión que tome su estrategia de poder se verá dañada y, sobre todo, la ciudad sufrirá las consecuencias de ello.

Finalmente, como ya analizamos anteriormente, Carcetti opta por rechazar el rescate, auto-convenciéndose de que una vez que sea gobernador podrá ayudar a las escuelas y al resto de servicios públicos de la ciudad aumentando la financiación estatal, frente a las políticas de recortes republicanas. Pero el verdadero motivo de su no al rescate no es su rechazo a las políticas que el estado impondría en las escuelas, sino sus propios intereses personales, su estrategia para hacerse con el cargo del gobernador. “Kids don’t vote” afirma su asesor. Pero los habitantes de los suburbios de Washington sí. Este conflicto que enfrenta a uno de los principales actores del relato y quizás el más prolífico discursivamente, con un actor invisible, que jamás hará acto de presencia, se extenderá hasta la última temporada de la obra. La resolución del conflicto es imposible porque ninguno de los actores enfrentados pretende

alcanzar un consenso, de ahí que la decisión de Simon de no mostrar al gobernador, de no dejarlo hablar por sí mismo, sino a través de otros (los medios, el propio Carcetti) es una decisión meditada. ¿Para qué mostrar una relación comunicativa si el consenso es imposible de alcanzar?

6.5.2.2. Conflicto entre traficantes

Tras el desmantelamiento de la banda de Barksdale, Marlo Stanfield controla el tráfico de drogas en West Baltimore, haciendo desaparecer a sus rivales, como ya hemos relatado. Ha impuesto, empleando su poder de coerción, la paz en el barrio, tras la guerra que en la anterior temporada mantuvo con Avon. Sin embargo, en el Este de la ciudad, la cooperativa de traficantes, liderada ahora en solitario por Proposition Joe, se encuentra en problemas. Frente al control total del Oeste que ha impuesto Marlo, y el avance en el resto de la ciudad de traficantes llegados desde New York, los socios de la cooperativa han ido perdiendo terreno, quedándose cada vez con menos espacios urbanos bajo su ocupación. Ante esta situación la cooperativa encarga a Joe que llegue a un acuerdo con Marlo, para que éste les ayude a eliminar a los traficantes neoyorkinos, a cambio de compartir su mercancía con él. Sin embargo, lo que le interesa a Marlo de Joe es su información. La información y la capacidad de establecer una dinámica comunicativa entre ambos, facilita la evolución del conflicto. Joe y Marlo llegan a un consenso, el primero suministra información policial y judicial al segundo, así como droga, y el segundo termina la guerra en la que están sumidos los traficantes del Este.

Sin embargo, el conflicto entre los traficantes de Baltimore se reaviva, como hemos afirmado anteriormente, por la intervención de Omar, que fuerza a Joe a darle información sobre el cargamento de droga, generando una crisis dentro de la cooperativa. De nuevo, el consenso entre Joe y Marlo evitará que explote un conflicto entre los traficantes. Ya que a cambio del apoyo de Marlo a la versión de Joe de los hechos, que culpabiliza en solitario a Omar, eludiendo reconocer su implicación; éste acuerda un encuentro entre Vondas, que ha regresado a la ciudad tras los acontecimientos de la segunda temporada, y Marlo, para generar confianza en éste en cuanto al funcionamiento del proceso de distribución de la droga (Episodio 13).

Así, mientras Joe emplea la comunicación con Marlo, es capaz de generar consensos con éste, sin embargo, cuando usa la fuerza a través de Omar, dirigiéndolo hacia el asalto de la partida de póker o cuando Omar usa la violencia para conseguir información de Joe, lo que surgen son situaciones conflictivas que se interrelacionan entre sí. Ello no quiere decir que Simon, y Burns y el resto de guionistas defiendan ciegamente el valor de la comunicación como forma de afrontar los conflictos y generar consensos. Cuando Joe facilita el encuentro entre Vondas y Marlo está abriéndole al segundo unas posibilidades estratégicas de las que carecía, puesto que el poder que ejerce Joe en la ciudad se cimenta sobre su relación económica, y por ende de poder, y comunicación con la organización de El Griego. La comunicación surge así, en *The Wire*, no sólo como espacio de encuentro entre personas, con intereses, estrategias y tácticas diversas, sino que también aparece como un espacio ligado al poder. Poder hablar en este caso faculta a los actores en cuestión a ejercer su poder. Si Joe no pudiera hablar con Vondas, no existiría una relación económica y de poder entre ambos y por lo tanto Joe no tendría mercancía que vender y que repartir entre el resto de sus socios, lo cual

lo abocaría a un conflicto con ellos por el control del espacio público y del negocio del tráfico de drogas en la ciudad.

6.5.2.3. Conflicto entre la policía y los traficantes

En la anterior temporada, la investigación llevada a cabo por la policía sobre los principales traficantes de la ciudad fue compleja, por las propias dinámicas internas y por el perfeccionamiento de los sistemas de traspaso de información de las bandas. En esta temporada la investigación policial en torno a la banda de Marlo y su actividad criminal es aún más compleja y, sobre todo, dispersa. Al inicio del relato, Freamon y Greggs lideran la unidad de investigación de delitos mayores, bajo el mando de un teniente camino de retirarse que les permite tomar decisiones de forma autónoma. La escucha sobre la banda de Marlo da sus frutos, como consecuencia de que la misma carece de un sistema de comunicación preparado para eludir a la policía, sino que intercambian información sin emplear una red jerarquizada y críptica. Pero antes de que Freamon y Greggs puedan construir su caso contra Marlo y sus principales lugartenientes, el teniente Marimow llega a la unidad, pone fin a la escucha y emprende una nueva estrategia basada en las redadas y las detenciones. Así, la existencia de un conflicto entre la policía y Marlo se visibiliza a ojos de éste, que, como hemos relatado anteriormente, emplea la información que le da Joe para esquivar la estrategia policial, estableciéndose un juego del gato y el ratón, en el que Marlo es el gato y Heck y su cámara de vigilancia perdida y no autorizada, el ratón. Y el escenario de conflicto es toda la ciudad, desde las calles del ghetto hasta la estación de tren.

Sin embargo el espacio central del conflicto no se desvela hasta el penúltimo episodio: las casas vacías del ghetto, donde Chris y Scoop han escondido los cadáveres que ha generado la banda al hacer uso de la violencia para resolver cualquier conflicto en el que pudiera estar inmersa.

6.5.3. Espacios urbanos

6.5.3.1. El colegio

La gran innovación de la cuarta temporada de *The Wire*, en cuanto al análisis de los espacios urbanos se refiere, es focalizar el relato en torno a un colegio del ghetto y ponerlo en relación con las dinámicas de poder y comunicación del barrio. El colegio no es, por lo tanto, un espacio público ajeno a la realidad que lo circunda. En él, como sostiene Colvin, se reproducen las dinámicas de las esquinas y las calles del ghetto. Por ello también es un espacio comunicativo y de conflicto, donde las personas conversan, pero donde también se producen actos de violencia, como una posible violación (la presunta víctima terminó por retirar las acusaciones) (Episodio 6) o una agresión física (Episodio 3).

Cuando Prez llega por primera vez a la que será su clase, se la encuentra desordenada y abandonada, tras el final del anterior curso escolar. Él mismo tendrá que limpiarla y ordenarla, puesto que el colegio carece de recursos para contratar a personas que se encarguen de ello.

Es una poderosa imagen de lo que le espera, lidiar con una clase de chicos con los que, al principio, él no sabe comunicarse.



Ilustración 58. *The Wire*. Temporada 4. Episodio 1.

Sin embargo, consigue, al igual que Colvin, entablar una relación de confianza con sus alumnos y que los mismos aprendan lo que les intenta enseñar. El colegio sirve a Simon y, sobre todo, a Burns, para establecer lo importante que es la comunicación en nuestras vidas y las posibilidades que la misma ofrece para lidiar con los problemas, tanto sociales como personales. A pesar de la crisis del sistema educativo y del hecho de que de los cuatro niños protagonistas sólo uno de ellos continuará estudiando, *The Wire* reconstruye, desde el realismo, al colegio como un espacio que permite generar transformaciones sociales, si en el mismo se llevan a cabo políticas educativas cimentadas sobre la capacidad de que se establezcan relaciones comunicativas entre docentes y alumnos. Ante la ocupación del espacio público que llevan a cabo las organizaciones criminales, el colegio es uno de los pocos espacios del barrio al que las mismas no tienen acceso, aunque alguno de los estudiantes esté ya trabajando en las esquinas. Por ello, también, es un espacio desde el que combatir la degradación de la vida en común en el barrio.

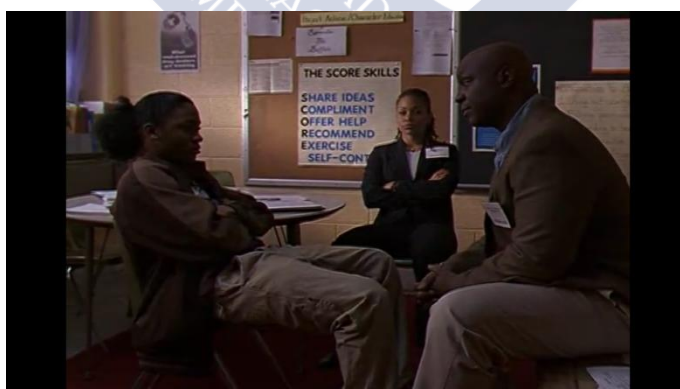


Ilustración 59. *The Wire*. Temporada 4. Episodio 7.

6.5.3.2. La unidad de homicidios

Aunque la unidad de homicidios de la policía de Baltimore está presente desde el inicio mismo de la obra y es un espacio que David Simon conoce a la perfección, tras el año que

pasó habitándolo y recorriéndolo para escribir *Homicide*, no ha sido hasta esta temporada cuando ha adquirido relevancia dentro del relato. El regreso de Freamon y, sobre todo, la llegada de Greggs, tras huir ambos del teniente Marimow, permite a Simon construir el mundo de la vida de los detectives de la ciudad de Baltimore, de las personas encargadas de resolver los numerosos asesinatos que tienen lugar en el espacio urbano. Ello convierte a esta unidad en un espacio central de las dinámicas de poder dentro de la institución policial. De hecho, cuando Carcetti asciende a Daniels le entrega el control de la unidad de homicidios, siendo consciente de las implicaciones políticas que ello acarrea y de la posición de poder que adquiere Daniels con el cargo.

La unidad de homicidios que reconstruye Simon es un espacio eminentemente comunicativo, y por ello conflictivo, donde la privacidad está altamente limitada y sus habitantes lo ocupan y desocupan constantemente, lo cual provoca un flujo constante de personas, de idas y venidas, de conversaciones fugaces y de discusiones también fugaces. En estas instalaciones se reúnen un gran grupo de detectives, todos ellos, por lo tanto, situados en el mismo escalafón jerárquico. De ahí que sus intercambios comunicativos se establezcan desde posiciones de poder parejas, de forma horizontal. Ello genera los intercambios comunicativos que tienen lugar en esta unidad se asemejen a los que se producen en el bar al que acuden los policías tras finalizar su jornada laboral, eliminando de la relación el alcohol, en la mayoría de los casos. Así, Freamon y Bunk tienen el mismo tipo de discusión sobre Marlo Stanfield en la unidad de homicidios que en el bar.

Cuando Greggs llega a homicidios (Episodio 4), el sargento Landsman, el único superior jerárquico que comparte el día a día con los detectives, desplazándose constantemente al centro de las instalaciones, donde se hallan los escritorios de los mismos, le pide que deje la caja donde transporta sus objetos en el escritorio que le ha sido asignado porque “you live here now” (Episodio 4). Esta declaración podría ser vista como un mero gesto de cortesía, pero no es así, en realidad el espacio parece un hogar. El despacho del coronel al mando de la misma es la habitación de los padres, a donde sólo se acude cuando hay que pedir un gran favor o se ha cometido un gran error. El despacho de Landsman, oscuro y desordenado sería la habitación del hermano mayor, el único que se ha ganado el derecho a tener su propio cuarto. Mientras que la oficina donde trabajan todos los detectives en igualdad de condiciones es el salón, espacio central de la casa en cuanto a la comunicación entre sus miembros se refiere. Acto seguido Landsman le da un fugaz paseo por las instalaciones y pone en marcha una broma de la que participan todos los detectives que se hallan en la oficina. Analizar el empleo del humor en la obra de Simon no es uno de los objetivos de la presente tesis doctoral, sin embargo cabe destacar que el mismo salpica toda su obra audiovisual y que no sirve meramente como alivio cómico dentro de historias de gran carga dramática, sino que el mismo permite a Simon visibilizar el mundo de la vida de los personajes de sus series. El humor forma parte de la vida de todo ser humano, incluso en los momentos más trágicos de nuestras existencias hay cabida para el humor. Y a través del mismo se pueden expresar emociones, ideas y hasta proposiciones discursivas. Las bromas que le gastan los demás detectives a Greggs por ser la novata de la oficina no buscan humillarla, son una forma de desdramatizar unas rutinas de trabajo duras, por el tema sobre las que pivotan: el asesinato; y de hacer que sienta que, efectivamente, forma parte de la familia.



Ilustración 60. *The Wire*. Temporada 4. Episodio 3.

6.5.3.3. El Oeste de Baltimore

En *The Corner*, Simon exploró el mundo de la vida de los adictos y los corner boys, situando a las esquinas como espacio narrativo central. En la primera temporada de *The Wire*, el descampado enfrente de las casas bajas fue empleado como espacio representativo del tráfico de drogas. En la segunda, a éste espacio lo sustituyeron las Torres de Franklyn Terrace. Una vez demolidas las mismas, la tercera temporada se movió entre Hamsterdam y las esquinas que originaron el conflicto violento entre Barksdale y Stanfield. En esta cuarta temporada, con Hamsterdam desmantelada y las esquinas bajo el control de Stanfield, *The Wire* explora, ya no el deterioro del ghetto, sino el abandono del mismo. Manzanas enteras del barrio están abandonadas (Episodio 6). La disolución de la comunidad, un problema que tratamos al analizar la anterior temporada, va pareja a la creciente despoblación del barrio. El efecto expulsión que han generado la violencia, la falta de servicios públicos y de trabajo, se ha plasmado de esta forma sobre el espacio urbano.



Ilustración 61. *The Wire*. Temporada 4. Episodio 1.

La guerra entre Barksdale y Stanfield provocó un aumento de la violencia en el barrio, convirtiendo a las esquinas en espacios de muerte. En esta temporada, Simon focaliza su atención no sólo en el abandono de los espacios públicos, sino también de los privados, en las casas vacías, convertidas en metáfora de una ciudad que se muere. Por ello el método que emplean Snoop y Chris para deshacerse de los cadáveres no es casual. Permite al autor explorar un problema urbano de primer nivel que ya había presentado, de forma menos dura,

en *The Corner*: los ciudadanos que se lo pueden permitir huyen del ghetto, ya sea hacia otros espacios de la ciudad o, sobre todo hacia los suburbios, hacia el condado.

La policía decide instalar una morgue provisional en el ghetto ante el constante goteo de cadáveres que encuentra la policía. Dicha morgue se establece en un colegio público cerrado, donde el coronel Daniels había estudiado cuando era niño: “They closed it a few years back, and I knew it was near a lot of our crime scenes. I went to school here back in the day. Got a decent education, now that I think on it.” (Episodio 13). Esta decisión tampoco es casual, la crítica que lleva a cabo Simon apunta hacia el papel de las instituciones en el proceso ghetificador del barrio, visibilizando la carencia de servicios y equipamientos.



Ilustración 62. *The Wire*. Temporada 4. Episodio 13.

6.5.3.4. El Ayuntamiento

Al analizar su estrategia y sus discursos, incidimos en la debilidad de Carcetti como alcalde, con respecto a Royce, que contaba con aliados tanto dentro como fuera del City Hall. Ello repercute en la forma en que se presenta el espacio y en la forma en la que el propio Carcetti se apropia de él. Hasta el último episodio de la tercera temporada, Royce, como analizamos con anterioridad, controlaba las dinámicas de poder y comunicación que tenían lugar en los espacios del Ayuntamiento dependientes de la alcaldía. Sin embargo para Carcetti estos espacios, su despacho, la sala de reuniones... son espacios de conflicto, donde su posición de poder se ve amenazada constantemente. Ya sea por la presidenta del Consejo (Episodio 9), por el senador Davis (Episodio 10) o incluso por los ministers (Episodio 11).



Ilustración 63. *The Wire*. Temporada 4. Episodio 13.

De esta forma, Simon emplea el espacio para analizar las dinámicas de poder y comunicación dentro del sistema político local y para dibujar el espacio de poder que ocupa Carcetti y cómo éste se ve amenazado por el resto de actores políticos. Mientras Royce no salía de su despacho, antes de la campaña electoral, Carcetti evita estar en él, de hecho mantiene más reuniones en la sala de juntas que en su propio despacho. Tras ganar las primarias realiza un recorrido por las diversas unidades de la policía, siendo ya alcalde acude personalmente a exigir la solución de problemas concretos a diversos departamentos del Ayuntamiento (Episodio 11) y tras el estallido de la crisis presupuestaria viaja a Annapolis dos veces para reunirse con el gobernador de Maryland. Ni su posición de poder es tan sólida como la de Royce ni padece, aún, una desconexión con la ciudad, con el espacio urbano, del calibre de la de Royce, que llegó a encerrarse en el espacio donde ejercía su poder, tanto física como estratégicamente hablando, hasta perder el contacto con las bases, con la comunidad, con la ciudadanía, como le echó en cara el delegado Watkins (Episodio 5).

6.5.4. Problemas urbanos

6.5.4.1. Crisis del sistema educativo

En el primer capítulo de la tercera temporada, el por entonces concejal Tommy Carcetti, había argumentado que los dos principales problemas urbanos de Baltimore eran la violencia y la ineficacia policial al combatirla, y la crisis del sistema educativo. *The Wire* analiza de forma pormenorizada el funcionamiento de la policía de Baltimore como institución de poder, como hemos podido observar a lo largo de este análisis. Sin embargo, el funcionamiento del sistema educativo, de las escuelas de la ciudad, no es objeto de análisis hasta esta cuarta temporada. Como hemos indicado con anterioridad, a través de Colvin, Prez y un grupo de chicos del ghetto, *The Wire* escruta la crisis del sistema educativo y plantea alternativas o programas de mejora del mismo, más allá de los problemas de financiación, que se hacen patentes cuando le comunican al alcalde el endeudamiento que arrastran las escuelas de la ciudad (Episodio 11).

Simon sostiene que “año tras año aumenta el fracaso escolar y la degradación, con unos índices de graduación que no superan el treinta por ciento, toda vez que estamos preparando a los niños de Baltimore a unirse a una economía que no los necesita realmente” (Simon, 2014: 17). Así, el sistema educativo no es capaz de ofrecer ninguna alternativa a los niños que

acuden a sus colegios. *The Wire* acierta al poner en relación el fracaso del sistema educativo con el fracaso, en sí mismo, de la ciudad como espacio de vida y convivencia. En el barrio la única industria que se mantiene en pie es el tráfico de drogas. Y la escuela no es capaz de enseñar a los chicos que pueden recibir una educación y conseguir un buen trabajo. En el actual sistema económico su elección se reducirá a escoger entre las esquinas o trabajos en condiciones laborales pésimas, como ya denunció Simon en *The Corner* a través del caso de DeAndre.

En cambio, el sistema educativo sólo se preocupa de ofrecer a los representantes públicos, que tienen el control de los presupuestos, cifras de las que hacer gala ante la opinión pública urbana. “Cada vez que hay elecciones, los resultados de los exámenes suben como por arte de magia para los grados tercero y quinto, para caer en picado dos años después, cuando los mismos alumnos (...) optan finalmente por abandonar las aulas, eligiendo en su lugar la vida en la calle.” (Simon, 2014: 17). La misma política de cifras que ha articulado el funcionamiento de la policía, también se impone en el sistema educativo. Ante la incapacidad del mismo de transformar la vida de los niños del ghetto, se ha optado por blanquear la realidad, de cara a garantizar que los poderes públicos sigan financiando el sistema, aunque ello no implique una mejora del mismo. Más allá de la infrafinanciación y la falta de recursos y de personal que *The Wire* denuncia a través de Prez, el sistema adolece de una crisis de modelo. Por ello el programa de Colvin es tan interesante, porque ofrece una alternativa a la política de cifras y sirve para que los espectadores nos cuestionen el funcionamiento del sistema, generando, quizás un debate que lleve a la transformación del mismo a través de las políticas públicas educativas. Por ello, Simon y Burns no defienden que el sistema y las instituciones sean inalterables. A través de Colvin, pero también a través de Prez, que practica en sus clases otra forma de enseñar, intentando resistirse a la política de cifras, argumentan que se pueden llevar a cabo pequeñas tácticas de resistencia en su interior y así forzar cambios en el pensamiento actualmente hegemónico. La crisis educativa, al igual que los demás problemas urbanos pueden resolverse, sin embargo están intensamente enquistados en la ciudad y en las dinámicas económicas y de poder que la construyen.

6.5.4.2. Crisis presupuestaria

Una auditoría sobre el sistema educativo de Baltimore constata que el mismo arrastra una deuda de 54 millones dólares, producto de la mala gestión y del nulo control o supervisión de las cuentas públicas. Cuando Carcetti se reúne con los máximos responsables de la educación en Baltimore, así como con la presidenta del Consejo Municipal, ninguno de ellos asume responsabilidad alguna sobre un descuadre de las cuentas tan notorio (Episodio 12). “I would say that although the system has some poor accounting practices, in the end we’re going to find that most of the money was properly spent on programming” defiende una de las responsables, intentado apartar la posibilidad de que el déficit sea consecuencia de alguna clase de desfalco.

Tras asumir que no se puede culpabilizar a nadie del problema, sino que el mismo es consecuencia del mal funcionamiento de las administraciones y la poca transparencia de las mismas, Carcetti tiene que hacer frente a una grave crisis presupuestaria. Para paliar el déficit escolar y evitar la parálisis del mismo, debe subir impuestos y reducir la inversión municipal en todos sus servicios, empezando por el departamento de policía. La única salida a esta

situación es aceptar la propuesta del gobernador de que el estado pague la deuda a cambio de hacerse con el control del sistema escolar de la ciudad, así como la pérdida de apoyos a Carcetti en el resto del estado, lo cual imposibilitaría que derrotara al gobernador en las futuras elecciones. Como ya hemos analizado, Carcetti rechaza aceptar la propuesta del gobernador, teniendo que asumir la ciudad el déficit escolar. Así, esta crisis presupuestaria dará paso, en la última temporada de la obra, a fuertes recortes en los servicios públicos urbanos, con el impacto negativo que ello genera en la vida de las personas que habitan la ciudad.

6.5.4.3. Crisis del modelo urbanístico

Esta temporada de *The Wire* continúa evidenciando la crisis del modelo urbanístico de la ciudad postindustrial. Simon y Burns logran visualizar dicha crisis a través de las casas abandonadas, dibujando el ghetto como un espacio urbano desolado, ocupado, únicamente, por los traficantes de droga. Que la banda de Stanfield aproveche la existencia de miles de casas vacías en la ciudad para enterrar dentro de las mismas a las personas que asesinan tiene un gran valor simbólico. Ligan así, la pérdida de habitantes a la degradación del tejido urbano y de las relaciones existentes en el mismo y, finalmente, a la muerte de la ciudad. La crisis del modelo de construcción urbana está provocando que las ciudades postindustriales languidezcan.

En paralelo al proceso ghettificador, *The Wire* presenta otra tendencia de las ciudades en la sociedad de consumo, la terciarización de los espacios industriales abandonados, y el proceso gentrificador asociado a la misma. Así, esta temporada de la serie muestra al alcalde Royce acudiendo a la presentación de un proyecto de reurbanización de parte del puerto de la ciudad, usando dicho acto electoralmente, como vimos con anterioridad (Episodio 1).



Ilustración 64. *The Wire*. Temporada 4. Episodio 1.

Posteriormente, cuando Royce ya ha caído derrotado en las primarias por Carcetti y éste se dispone a comenzar a ejercer el poder en la administración municipal, establece, como parte de su estrategia de poder llevar a cabo algún plan urbanístico en el centro urbano (Episodio 8). A pesar de que su asesor Norman reconoce que la ciudad cuenta con estadios y hoteles por encima de sus necesidades, así como con un enorme centro de convenciones, la construcción de una gran obra que genere un proceso gentrificador es un elemento central de

su estrategia, de cara a que vaya asociada a su nombre y sirva como símbolo del impacto de su administración en el tejido urbano.

A través de la forma de proceder de Royce y Carcetti, en cuanto a los procesos de transformación del espacio urbano se refiere, Simon, Burns y el resto de escritores construyen una crítica a la falta de articulación, por parte de los poderes públicos, de un modelo de ciudad. En lugar de fomentar la participación ciudadana en la construcción de la urbe, los representantes públicos modifican el espacio urbano en función de sus intereses personales y estrategias de poder. En el proceso, en el que los grandes poderes económicos de la ciudad juegan un papel fundamental, la ciudadanía de los barrios marginados es excluida de la toma de decisiones y dichos barrios abandonados por los poderes públicos. Así, mientras manzanas enteras de la ciudad están abandonadas, en otra parte de la misma se construyen nuevos edificios y servicios. “La ciudad se va vaciando poco a poco; si vamos en coche por el este o el oeste de Baltimore, contemplaremos un panorama de casas adosadas cerradas y de solares disponibles.” (Simon, 2014: 18).



6.6. THE WIRE. QUINTA TEMPORADA

El estado de las cuentas públicas de la ciudad, ha llevado al alcalde Carcetti a imponer fuertes recortes en los servicios públicos urbanos. Dicha política de contención del gasto lleva a la paralización de la investigación sobre la banda de Marlo y al aumento de los crímenes cometidos por la misma. Tras el puerto, el Ayuntamiento y el colegio, la quinta temporada de *The Wire* reconstruye y analiza en esta ocasión al Baltimore Sun, el periódico en el que trabajó el propio David Simon, para reflexionar sobre la crisis de las empresas mediáticas tradicionales y articular una crítica sobre los discursos mediáticos que producen.

6.6.1. Actores: estrategias, tácticas y discursos

6.6.1.1. La policía de Baltimore

Al convertirse en alcalde, Tommy Carcetti había prometido poner fin a la política de cifras, que primaba la obtención de estadísticas, que pudieran ser esgrimidas discursivamente ante la opinión pública urbana, frente a la investigación policial. Sin embargo, tras la crisis presupuestaria provocada por el déficit acumulado por el sistema educativo local, y el posterior rechazo del alcalde a la ayuda financiera ofrecida por el gobernador, el departamento de policía se vio afectado por fuertes recortes presupuestarios. Ello genera que se abandone por completo las investigaciones de gran alcance, que requieren una gran cantidad de medios y recursos económicos. Y que la criminalidad no sólo no descienda, como prometió Carcetti en su campaña electoral, sino que aumente. “The double-digit decline you wanted, not possible with these cuts” sostiene Rawls delante del alcalde (Episodio 1). Teniendo en cuenta esto, analizaremos las estrategias de poder de los tres hombres que ocupan los puestos jerárquicos de mayor nivel dentro de la institución: Burrell, Rawls y Daniels; y cómo afectan los recortes y el cambio de estrategia policial a cuatro de los detectives que han tenido un papel fundamental a lo largo del relato: McNulty, Freamon, Bunk y Greggs.

6.6.1.1.1. Burrell, Rawls y Daniels

La situación de poder de Burrell y Rawls está, como hemos sostenido con anterioridad, en cuestión, dado que Carcetti no desea contar con Burrell como comisionado y no puede, ni en realidad quiere, promocionar a Rawls a dicho puesto. Teniendo en cuenta esto, ambos se esfuerzan por contribuir a la estrategia de poder del alcalde, que pasa por reducir en dos dígitos las estadísticas de criminalidad de la ciudad. Todo ello en un contexto de fuertes recortes presupuestarios, que afectan a los salarios, horas extras y medios de las diversas unidades policiales. Ambos proponen, en una reunión con el alcalde y sus asesores, paralizar la investigación sobre la banda de Marlo, en la que trabajan Greggs, McNulty y, sobre todo, Freamon, el gran estratega del equipo, ya que la misma consume una gran cantidad de recursos económicos y humanos. Ante la aceptación del alcalde, Daniels media para que Freamon y otro compañero puedan continuar trabajando en la unidad, centrando su actividad en la investigación al senador Davis por sus prácticas corruptas. “I brought it to the mayor personally, but they’re throwing their last dollars into patrol and crime suppression. (...) I was

told a new day was coming. Clearly, this isn't it." afirma el coronel Daniels al anunciar a los hombres la supresión de la investigación y la recolocación de McNulty y Greggs en la unidad de homicidios, que él dirige (Episodio 1).

La consecuencia de todo ello es que los delitos no sólo no bajan los dos dígitos que exigía el alcalde, sino que suben un 4%, como le informa Valchek a Carcetti, a espaldas de Burrell y Rawls: "Here you're promising a double-digit drop, and he gives you a 4% bump for two quarters in a row" (Episodio 3). Filtrándole esta información, Valchek busca que Carcetti despida a Burrell y Rawls y lo sitúe a él como comisionado en funciones durante seis meses, mientras Daniels se acaba de preparar para asumir el cargo. Así, él obtendrá una pensión mayor, puesto que ya se encuentra en el ocaso de su carrera y Carcetti podrá deshacerse de Burrell y Rawls y, al final, conseguir el ascenso de Daniels. Valchek es un actor interesante dentro de las dinámicas de poder urbanas que construye *The Wire*, porque se caracteriza por su claridad. No tiene ningún tipo de problema en visibilizar, delante del resto de actores que ejercen el poder, en qué consiste su estrategia y cuáles son sus motivaciones. En este caso, al contrario que Burrell, Rawls o incluso Daniels (aunque por motivos diferentes), no ambiciona poder ejercer más poder dentro de la institución, simplemente quiere que su pensión sea mayor, desea más dinero.

Esta información permite a Carcetti saber que las cifras de reducción de los delitos que le presentan Burrell y Rawls poco después son falsas. "No increase in felonies and a 1% bump in total crime" son las cifras que estos presentan, en palabras de Rawls. "No increase in crime even after I cut you guys to the bone. This is what you're telling me? Because the one thing I'm asking of you guys (...) is that you bring me clean numbers" replica Carcetti. Burrell se mantiene firme en las cifras manipuladas. Tras su salida de la sala de reuniones, el asesor de Carcetti resume lo que acaba de pasar: "Burrell is done. He just killed himself" (Episodio 3). El alcalde no puede mantener al frente del departamento de policía a un hombre que falsifica las cifras y, que por encima, se niega a reconocerlo. "We leak the real stats, hold the cooked ones in case he won't go quietly" continúa el asesor. La política de cifras terminará por ser la causante de la caída de Burrell. Norman filtra a un viejo compañero del Baltimore Sun, Gus, del que hablaremos posteriormente, una información que apunta a que Burrell dejará su cargo y Rawls lo remplazará de forma temporal, hasta que Daniels sea ascendido. El objetivo de dicha acción comunicativa es sondear la respuesta de los ministros y de la presidenta del Consejo ante la puesta en marcha de dicha estrategia. "It's Baltimore. No one lives forever" concluye el alcalde (Episodio 3).

Tras lograr el apoyo de los ministros y de Nerise, como veremos al analizar su estrategia, y la intermediación de la segunda ante Burrell, Carcetti consigue, por fin, uno de sus principales objetivos, deshacerse del comisionado. A cambio de su renuncia y de no atacar al alcalde ni a Daniels, Burrell será recompensado finalmente con un trabajo en Washington, donde cobrará un sueldo de seis cifras (Episodio 4). El dinero, al igual que en el caso de Valchek, será fundamental para que el comisionado renuncie al poder que ejerce en la institución. En la última conversación que mantienen Burrell y Rawls el primero afirma "get elected, and suddenly, they know police work. You might think it'll be different, when you sit here, but it won't. You will eat their shit. Daniels, too, when he gets here." (Episodio 4). Resume así la politización del departamento y la intervención de los representantes públicos en el funcionamiento del mismo. La proposición discursiva que subyace al mismo es que más allá de las ideas, planes y estrategias que se quieran llevar a cabo desde el cargo, finalmente depende de la estrategia de poder del alcalde, que se encuentra en una posición de poder

superior, desde la que puede llevar a cabo acciones de dominación. Este discurso no va dirigido tanto al propio Rawls, que sabe de sobra cómo funcionan las dinámicas de poder urbanas, sino a Daniels, que aún tiene la intención de transformar, desde la policía, la ciudad, generando un cambio real en la misma. Tras la salida de Burrell, Rawls asciende a comisionado en funciones y Daniels a subdirector de operaciones.

Dos acontecimientos más alteran las dinámicas de poder de la institución policial. El primero de ellos es la existencia de un asesino en serie que mata a vagabundos de la ciudad. Carcetti sitúa la búsqueda y captura del criminal en el centro de su estrategia de poder y de comunicación, pero sin aumentar los recursos del departamento. “He wants us to solve the murders. He just doesn’t want it to cost” concluye Rawls, ante la confusión de Daniels, “don’t look so shocked. You’re nunnin’ with the big dogs now” apuntala Rawls (Episodio 6). A esto se refería Burrell cuando hablaba de “eat their shit” (Episodio 4). Sin embargo, cuando el caso ocupa el espacio mediático y centra la atención de la opinión pública, el alcalde ofrece una gran cantidad de recursos al departamento, devolviendo el presupuesto policial a la situación existente antes de la crisis de la deuda (Episodio 8). “The bad news is we’re actually going to have to catch this motherfucker. The good news is that our mayor finally needs a police department, more than he needs a school system.” concluye, irónico, Rawls (Episodio 8).

El segundo acontecimiento que altera las dinámicas de poder es el descubrimiento, gracias a la detective Greggs, de que dicho caso del asesino en serie fue una invención de McNulty y Freamon para conseguir recursos con los que continuar la investigación de Marlo y poder detenerlo, como así termina pasando (Episodio 9). Lo cual es aprovechado por Carcetti para defender la estrategia policial de su administración. Ante el descubrimiento del engaño, los actores que ejercen el poder se conjuran para encubrirlo, dado que si se hace público, la estrategia de poder de Carcetti quedará seriamente dañada, así como la imagen del propio departamento de policía. A cambio de ocultar este acontecimiento, a Rawls se le promete nombrarlo superintendente de la policía interestatal de Maryland, una vez que Carcetti se haga con la gubernatura, y Daniels es finalmente ascendido a comisionado (Episodio 10). Sin embargo, el comisionado Daniels se encuentra, nada más acceder al cargo, con la imposición, por parte de la oficina del alcalde, de obtener cifras de reducción de la delincuencia que puedan ser empleadas discursivamente por éste. “The stats are clean. They’re gonna stay clean. Either we fix this Police Department and the crime goes down, or we don’t and the crime stays up.” resume Daniels ante el asesor del alcalde. Dejando entrever las dos proposiciones centrales de su discurso y de su estrategia: no se puede continuar con la política de cifras si se quiere arreglar el departamento, y la única forma de reducir el crimen es arreglándolo, potenciando las investigaciones frente al juego de estadísticas. Ello provoca que el asesor llegue a un consenso con Nereese Campbell, que posee el informe sobre el pasado de Daniels, que le entregó Burrell antes de abandonar el cargo (Episodio 4), para amenazarlo, a través de su ex – esposa, la concejala Marla Daniels, forzándolo a llevar a cabo una estrategia policial ligada a la obtención de estadísticas favorables.

Pero Daniels nunca desea ejercer el poder por el placer de ejercerlo, sino que deseaba emplearlo para llevar a cabo una transformación de su departamento y combatir los problemas de la ciudad. Por ello, no acepta el chantaje y decide renunciar al cargo, regresando a la abogacía.

The stat games, that lie, it’s what ruined this department. Shining up shit and calling it gold, so majors become colonels and mayors become governors. Pretending to

do police work while one generation fucking trains the next how not to do the job. And then... I looked Carcetti in the eye. I shook his hand. I asked him if he was for real. This is the lie I can't live with. (Episodio 10).

Una vez más, el sistema renuncia a ser transformado desde dentro de las instituciones, como consecuencia directa de las complejas dinámicas de poder que las condicionan y articulan.

6.6.1.1.2. McNulty, Freamon, Bunk y Greggs

A través del análisis de las dinámicas de poder que se establecen entre los actores que lo ejercen, hemos presentado, sucintamente el centro de la táctica que ponen en marcha McNulty y Freamon para conseguir capturar a Marlo. Tras un año de investigación, la unidad de delitos mayores ha sido incapaz de conseguir las pruebas suficientes como para proceder a la detención de Stanfield y sus lugartenientes. Por otra parte, Bunk no ha podido culpabilizar ni a Scoop ni a Chris de los veintidós cuerpos hallados en casas abandonadas de la ciudad, puesto que el laboratorio, ante los recortes presupuestarios, ha dificultado el proceso de análisis de las escenas del crimen. Una vez que la investigación sobre la banda es paralizada por falta de recursos económicos, McNulty regresa, al igual que Greggs, a homicidios (Episodio 1). Sin embargo, McNulty se resiste a dar por finalizada una investigación que entre otras cosas le ha costado la estabilidad emocional y personal, y lo ha llevado a recaer en su adicción al alcohol. Sin Daniels o Colvin son hombres que intentan transformar el sistema a través de estrategias y políticas basadas en su conocimiento del mismo y del mundo de la vida de las personas que habitan la ciudad, McNulty se resiste a aceptar cómo funciona y se opone a él cuestionando sus mecanismos y dinámicas y aprovechándose de sus grietas.

Al acudir, junto a Bunk, a una casa abandonada donde se halla el cadáver de un vagabundo, McNulty decide manipular la escena y el propio cuerpo de la persona fallecida accidentalmente, para simular que fue asesinada (Episodio 2). Comienza así a manipular cadáveres de personas sin hogar, que fallecen por causas naturales, para construir a un asesino en serie ficticio, que no sólo asesina a las personas excluidas socialmente, sino que lleva a cabo con ellas acciones fetichistas (Episodio 5). De esta forma busca conseguir que el caso ocupe la producción informativa del espacio mediático y conduzca al alcalde a aumentar los recursos destinados a la investigación (Episodio 8).

Dichos recursos se los transfiere a Freamon, que colabora estrechamente con McNulty en la construcción de la táctica y en su desarrollo, para que éste pueda continuar con la investigación sobre Marlo, realizando una escucha ilegal (Episodio 5) y contando con un equipo de vigilancia completo (Episodio 8). Además, McNulty, dado que no está llevando a cabo una investigación real, cede parte de sus recursos y horas extra a sus compañeros, que sí están realizando trabajo policial en casos reales. “Ain’t you the little King of diamonds” afirma irónicamente Bunk, que fue el primero en conocer la táctica de McNulty y se opone a la misma. Sin embargo, una vez que logran atrapar a Marlo, McNulty no sabe cómo conseguir que la historia finalice, que los medios y la opinión pública pierdan el interés en la misma. Una vez que sus superiores jerárquicos descubren, por medio de Greggs, que también se opone a esta táctica, que no existe el asesino en serie, la situación de McNulty y Freamon se complica, sin embargo, como sostiene éste: “obviously, they’re not in a hurry to go public

‘cause we ain’t cuffed”, “They’re pretending on this case like we’re pretending. Why?” se pregunta McNulty. “Carcetti. He’s exposed on this (...). To kill us, they’d have to kill Rawls, Daniels and half the chain of command. And he made those guys. It’s his police department.”, concluye Freamon (Episodio 10). Lo cual favorece que la historia se entierre, sin que ellos sean culpados judicialmente. El caso da una última vuelta de tuerca cuando aparece un nuevo cadáver en una situación similar a la de los cadáveres que manipulaban los detectives. Un hombre enajenado ha intentado replicar la obra del asesino en serie. Una vez detenido, Rawls insiste en culpabilizarlo de todos los asesinatos, no sólo de los dos que McNulty descubre que cometió. El detective se niega a ello, lo cual provoca la ira de Rawls, que ve en esta estrategia la única salida posible para conseguir terminar con la historia, sin afectar a la estrategia del alcalde, y por ende, a la suya propia. “You are a cunt hair away from indictment and you see fit to argue with me?” le grita Rawls, “I did what I did. I know. And now I’m standing responsible for two fresh murders. I know what I’ve done here. But I’m not doing this.” (Episodio 10) concluye McNulty antes de abandonar la unidad. Tanto su carrera, como la de Freamon están terminadas.

Además, dado que el abogado Levy, que trabaja para Stanfield, descubre que la escucha fue ilegal, la fiscal Pearlman llega a un acuerdo con él para renunciar a procesarlo por sobornar a un trabajador de los juzgados y permitir que Marlo se libre de la cárcel, a cambio de que el resto de su banda sigue en prisión y éste renuncie al negocio del tráfico de drogas. De tal forma que el hombre al que buscaban encarcelar se libra de la prisión. Intentaron apropiarse de las normas que rigen el sistema, intentando subvertir su funcionamiento, mediante una táctica arriesgada. El resultado final es ambivalente, en cuanto a los objetivos que se habían marcado y los efectos de sus acciones. Tanto McNulty como Freamon son velados en el bar de forma simbólica. Con McNulty acostado en la mesa de billar, simulando ser un cadáver, el sargento Landsman pronuncia un panegírico, cargado de ironía:

He was the black sheep, the permanent pariah. He asked no quarter of the bosses and none was given. He learned no lessons, he acknowledged no mistakes. He was a stubborn a Mick as ever stumbled out of the Northeast parishes to take a patrolman’s shield. He brooked no authority. He did what he wanted to do and he said what he wanted to say and, in the end, he gave you the clearances. He’s natural police. I don’t say that about many people, even when they’re here on the felt. I don’t give that one up unless it happens to be true. Natural po-liiice. But Christ, what an asshole. (Episodio 10).

Greggs acude al bar a decirles a la cara que fue ella la que destapó los entresijos de su táctica, al informar sobre la ficción a Daniels. “If you think it needed doing, I guess it did.” (Episodio 10) le responde McNulty, antes de darle la mano. A lo largo de la temporada Greggs había investigado en solitario un triple homicidio perpetrado por la banda de Marlo, mientras que Bunk persistía en el caso de los veintidós cadáveres. Ambos consiguen resolverlos ateniéndose a las normas y ayudando, con ello, a McNulty y Freamon en el desmantelamiento de la banda de Marlo. Así, *The Wire* muestra tres formas diferentes de vivir dentro de una institución que no funciona bien. La de Daniels y Colvin, que intentan transformarla, llegando a ejercer el poder dentro de la misma. La de McNulty y Freamon, que buscan subvertir su funcionamiento, incumpliendo sus normas, saltándose la legalidad vigente y empleando tácticas moralmente dudosas. Y la de Bunk y Greggs, cuya resistencia al sistema consiste en forzar sus límites sin quebrantar sus normas, hacer que funcione lo mejor posible dentro del cauce establecido, sin alterar las dinámicas de poder existentes. Simon, Burns y el

resto de guionistas no dictaminan qué es mejor. Se limitan a analizar estas relaciones y conflictos, sacando a la luz las proposiciones que subyacen a los mismos. Lo importante, finalmente, es que aunque las instituciones parezcan impermeables existe un margen de acción en su interior, una posibilidad de oponerse a sus dinámicas perniciosas. *The Wire* plantea y analiza las posibilidades que tienen las personas de resistirse al sistema y de transformarlo.

6.6.1.2. Actores políticos

6.6.1.2.1. Tommy Carcetti

Las dos primeras frases que pronuncia Tommy Carcetti en la quinta temporada de *The Wire* son dos preguntas: “How’s crime? How are your stats?” (Episodio 1). Simon visibiliza así el cambio que ha experimentado Carcetti desde que le ganó las primarias demócratas a Royce y como dicho cambio repercute en su discurso. Del rechazo frontal a la política de cifras ha pasado a exigirle a los altos mandos policiales que consigan estadísticas positivas para poder emplearlas en su estrategia de poder y comunicación, de cara a ganar las elecciones a gobernador. “For God’s sake, you got to show us some kind of reduction. I campaigned on that. (...) We’ll pay it as we can. And the pay raises I promised? They’re still coming, just a year late. I got to throw every dollar at the schools, but you tell your people I know I made promises.” (Episodio 1). Dos son las proposiciones claves en el discurso de Carcetti, por un lado, la necesidad de conseguir cifras que respalden su discurso público de que está descendiendo el crimen en la ciudad, y por otro, justificar el incumplimiento de sus promesas por el déficit de las escuelas heredado de la administración de Royce. Cuando Daniels y Bond, el nuevo fiscal del estado, se presentan ante él para pedirle que interceda ante Burrell de cara a evitar que se paralice la investigación del caso Stanfield, Carcetti se muestra rotundo: “Colonel, we got no money. No fucking money at all. There’s nothing we can do until the new fiscal” (Episodio 1). Sólo concede que la unidad de delitos mayores se mantenga activa con dos hombres para terminar el caso Davis y que el fiscal pueda llevar al senador estatal a juicio. “So one thieving politician trumps 22 dead bodies. Good to know” dice un atónito Daniels cuando el alcalde ya se ha marchado. Definitivamente las prioridades del alcalde han cambiado. Norman le recuerda que “When the governor threw that 50-some million on the table, you should’ve picked that shit up.”, “He takes the strate bail-out and he never becomes governor” replica su otro asesor de confianza. “He shorts the police department, the crime rate stays up, he ain’t no governor, neither. Just a weak-ass mayor of a broke-ass city” concluye Norman (Episodio 1).

Cuando Burrell y Rawls le presentan unas cifras maquilladas, Carcetti pone en marcha, como analizamos con anterioridad, el proceso para sustituirlo, dejando a Rawls de comisionado interino hasta que Daniels pueda ser ascendido a ese cargo (Episodio 3). Para ello debe ganarse el respaldo de los principales valedores del actual comisionado, los ministers y la presidenta del Consejo Municipal. Uno a uno, los ministers van exigiendo, a cambio de su apoyo, diversas acciones del alcalde. “Next mouth needs fed is the Right Reverend Isaac Cason” le dice Norman al alcalde, que responde, asqueado “Christ! All’s I’m trying to do is dump Burrell”. “You want us to swallow Rawls, you’d better grease that morsel up good” defiende Campbell. En palabras del delegado del estado Watkins los ministers “don’t know him [Daniels]. They know Burrell, and they could pone when they

needed.” (Episodio 4). La capacidad de establecer dinámicas comunicativas vuelve, así, a ser un elemento central en el análisis del poder urbano que lleva a cabo Simon.

La presidenta Campbell aprovecha la posición de debilidad de Carcetti, frente a lo que Norman había descrito en la anterior temporada como la estructura de poder negra de la ciudad, para obtener la luz verde del ejecutivo a un polémico plan urbanístico: “Then there’s the matter of McCulloh Homes” (Episodio 4). Una vez obtenido el apoyo de Carcetti, Campbell es la encargada de negociar con Burrell su salida. Sin embargo, la relación entre la presidenta y el alcalde sigue siendo complicada, hasta el punto de que Carcetti desea apoyar al fiscal de estado Bond como alcalde, en vez de a la presidenta Campbell. Mientras él y Norman ven, a través de la televisión, a Bond dando un discurso a las puertas del juzgado, acusando a Davis de corrupto, Carcetti dice “I’ll tell you one thing, that fella is looking pretty damn mayoral.” “More than Nerese, definitely” apuntala Norman (Episodio 5).

Una vez que McNulty logra que el *Baltimore Sun* se haga eco de su asesino en serie, Carcetti se reúne con Daniels para tratar el tema, dado el impacto del mismo en el espacio mediático y en la opinión pública de la ciudad. En dicho encuentro, Carcetti le ofrece a Daniels poder asignar a dos detectives sin limitación de horas al caso. Ante la insistencia del subdirector de que eso no será suficiente para afrontar una investigación de tal calibre, Carcetti vuelve a articular su discurso sobre la carencia de dinero que lastra a su administración:

Deputy, the school board chairman is a short hair away from laying off 50 middle-school teachers and shutting down special education in every elementary school and shutting down special education in every elementary school in this city, in violation of a federal consent decree. If I’ve got more than an extra couple of dollars, you aren’t getting it. Embracing the hard choice. It’s one of the burdens of command. (Episodio 5).

Sin embargo, una vez que el caso va cobrando más relevancia pública y Carcetti descubre que puede utilizarlo a su favor en su estrategia de poder, comienza a aumentar los recursos destinados al mismo, cambiando, así, su discurso de la contención del gasto público y de los recortes, por otro que incide en la lucha contra la violencia y la exclusión social, como se puede observar en el discurso que da durante una comparecencia pública para hablar del caso del asesino en serie:

First of all, I’m surprised to see so much media here. A press event held earlier today to announce the revitalization of yet another part of our city was not so well attended. It would appear that media attention is always focusing on the negatives in Baltimore, but you aren’t around when we’re making real progress. Still, I’m glad to see so many of you here. Some of you representing not just our local media, but national attention to this problema. Thank you for caring enough about our most vulnerable citizens to address yourselves to this tragedy. Our homeless citizens, those who have fallen through the cracks of our society, those who command the least of our attentions and efforts, they seemingly have little to endear themselves to politicians. They don’t vote, by and large. They don’t contribute to campaigns. They don’t vote, by and large. They don’t contribute to campaigns. They offer little to a city’s tax base, and to the extent that our government is made aware of their existence, it responds by trying to mitigate the damage done by their presence. We open a food bank here, a shelter there. We try to move them away from downtown, away from our comunal areas, away from our schools, away from our homes. If you were to judge our society by the manner in which we treat those los ton our streets, we would have cause to be shamed. Well, I am,

God forgive me, a politician. But I ran for public office because I believe that there is a different way of governing. And I believe that in the end we will be judged not by the efforts we make on behalf of those who vote for us, who contribute to our campaigns, of those who provide for our tax base. I believe that we will be judged by what we provide to the weakest and most vulnerable. That is the test. That is my test. Somebody is killing homeless men in this city. Taking the life of fellow citizens who do not have the means or the strength to properly protect themselves. They will be stopped. We will do everything in our power to stop them. You have my word on this. (Episodio 6).

Hemos reproducido el discurso en su totalidad, porque resulta especialmente interesante, ya que fija las principales proposiciones que enarbolará Carcetti hasta el final del relato. En primer lugar, aprovecha la ocasión para promocionar el plan urbanístico que presentó esa misma mañana, al lado de un importante constructor de la ciudad, con vínculos con actores como Stringer Bell, Clay Davis o el antiguo alcalde Royce. Carcetti emplea, para hablar de ello, el concepto revitalización, lo cual sugiere dotar de vida a un espacio urbano que dejó de tenerla, es decir, estamos ante una acción sobre el tejido urbano totalmente positiva. Dicho plan, como veremos en el apartado de problemas urbanos, tiene una doble dimensión residencial y comercial y se llevará a cabo en el puerto de la ciudad, en un espacio dedicado anteriormente a la actividad portuaria e industrial. Estamos hablando, por lo tanto, de un proceso de terciarización que continúa el proceso gentrificador del sur de la ciudad, que hemos venido observando desde la segunda temporada de la obra.

En segundo lugar, la principal proposición discursiva de Carcetti es una defensa radical de las personas en situación de exclusión social extrema, las personas que no tienen casa y malviven en espacios urbanos abandonados, porque han sido redirigidas desde el centro hacia estos espacios. Carcetti reconoce el fracaso de las instituciones públicas en la protección de las personas excluidas e invisibilizadas por el sistema y reconoce su culpa en dicho fracaso, como representante público que es. Sin embargo, se propone también como actor capaz de poner en marcha políticas públicas que combata la exclusión y la desigualdad. Esta estrategia dialéctica ya la había empleado con anterioridad Carcetti en el último episodio de la tercera temporada, cuando reconocía el fracaso de las políticas públicas de seguridad. El alcalde articula así, un discurso de fuerte calado social, que le permitirá construir una estrategia de comunicación y poder que visibilice las diferencias existentes entre él y el gobernador republicano, al que buscará derrotar electoralmente y al que acusará de poner fin a la red de protección de las personas en situación de exclusión social, en otro discurso articulado en torno a las mismas proposiciones (Episodio 8).

Sin embargo, a pesar de esta defensa sin ambages de los servicios sociales y las políticas públicas contra la exclusión y la desigualdad, Carcetti no duda en pactar con el congresista demócrata Upshaw, que ejerce un gran poder en el condado de Prince George's, el segundo más poblado del estado, tras el de Montgomery (Census, 2010). A cambio de garantizarle unas primarias sin rival y apoyarlo en las elecciones, el congresista le pide al alcalde, en palabras de este último: "half of any extra school or anti-crime money I get outta the legislature for Baltimore would go to P.G. County.". "You take that deal and Baltimore's out half of what you want to bring back to the city schools" le avisa su esposa. "Yeah, but if I don't win, Jen, I bring back exactly nothing" responde sin alterarse Carcetti (Episodio 8). Antepone de nuevo, sus propios intereses personales a la defensa de los servicios públicos de su ciudad. Finalmente Carcetti ganará las elecciones y se convertirá en gobernador. El estudio que realiza Simon de este personaje a lo largo de las tres temporadas en las que forma parte

del relato es especialmente interesante, puesto que a través del mismo analiza las dinámicas de poder de los sistemas políticos locales, así como las estrategias que los actores que pertenecen a los mismos ponen en marcha para defender sus posiciones de poder. A través de Carcetti, Simon y el resto de escritores de *The Wire* elaboran una crítica al funcionamiento de las democracias representativas y sus instituciones.

6.6.1.2.2. Clay Davis

A lo largo de las cinco temporadas de *The Wire*, Simon y el resto de escritores de la serie han analizado el funcionamiento de las dinámicas de poder y económicas que se dan en torno al sector de la construcción y a los planes urbanísticos públicos. La figura del senador estatal Clay Davis ha sido fundamental en este sentido. Davis les permitió trazar las relaciones entre el dinero del tráfico de drogas y la financiación de las campañas electorales, así como las conexiones entre el sector inmobiliario y los poderes públicos que aprueban los planes urbanísticos y gestionan los permisos y licencias. En torno a Davis fueron reconstruyendo un entramado de corrupción que condiciona directamente la construcción del espacio urbano y, por lo tanto, el mundo de la vida de las personas que habitan la ciudad.

El cerco sobre Davis y sus prácticas corruptas se ha ido estrechando según han pasado las temporadas. Si en la anterior llegó a recibir una citación, antes de que Freamon tuviera que abandonar su investigación, en esta temporada la oficina del fiscal federal y el fiscal del estado rivalizan por llevar a Davis a juicio. El primero ofrece al alcalde agentes y medios del FBI para resolver el caso de los veintidós cadáveres hallados en las casas abandonadas, “but we want Clay Davis to go federal”. “Our state’s attorney has developed that case. Our state’s attorney decides what to do with it” responde Carcetti, desviando la responsabilidad. “He seems inclined to keep Mr. Davis local at this point. But if you could convince Mr. Bond to reconsider, we might find the resources not only for the probe of the row-house bodies, but the time to run some of those gun cases for you.” afirma el fiscal, dejando claro que la colaboración del Gobierno Federal en combatir el problema de la violencia en Baltimore sólo tendrá lugar si obtienen algo a cambio, en este caso, llevar a juicio a un poderoso político demócrata por corrupción. “Now look, the FBI and the US Attorney’s office are not here to do the job that your police department can’t. Don’t blame us for your ineffectiveness” reafirma el fiscal, desechando la responsabilidad del Gobierno Federal de ayudar a la administración pública en su lucha contra la violencia y la criminalidad. “Baltimore is knee deep in blood, unless this guy can hang a Democratic legislator, he couldn’t give a damn” concluye Carcetti (Episodio 1). Las estrategias de poder partidistas se imponen así a la colaboración necesaria entre administraciones, de cara a llegar a consensos y combatir dos problemas urbanos tan graves como son la violencia y la corrupción.

Freamon, que tras la paralización, de nuevo, de la investigación sobre Marlo, queda a cargo de la investigación sobre Davis, resume por qué el caso es tan relevante, para entender cuáles son las dinámicas de poder de la ciudad, y cómo el dinero la transforma: “a case like this here, where you show who gets paid behind all the tragedy and the fraud, where you show how the money routes itself, how we’re all, all of us vested, all of us complicit?” (Episodio 2).

Consciente de que su caída se aproxima, Davis intenta emplear todo el poder que aún ejerce en la ciudad para evitarlo. Acude al despacho de Burrell, que aún sigue siendo

comisionado, para amenazarlo y exigirle que paralice la investigación que está llevando a cabo la policía de la ciudad: "It's your people up in my shit. Not no feds, not no state people from Annapolis. It's motherfuckers from my own city" dice gritando y visiblemente alterado. Acto seguido, le recuerda a Burrell todo lo que ha hecho por él: "I'm out there doing the Lord's work for you, Erv. You know it. Who got that pay raise through the council? Just enough for you to get that new patio, but not enough for that guy from Pittsburgh to take your place.". Ante el rechazo de Burrell a ayudarlo, dado que carece del poder necesario y podría ser acusado de obstrucción a la justicia, Davis estalla: "I been there for you, carried water for you, and you do me like this? (...) You think I'm goin' down, don't you? You think I'm done. All y'all ungrateful bitches thinkin' you can throw me out the boat (...). I'm gonna remember this momento, Erv." (Episodio 2). La estrategia de Davis es clara, intenta cobrarse los favores prestados y al no conseguirlo recurre a la amenaza, siendo consciente de que aún ejerce un gran poder en la ciudad. Tras fracasar con Burrell, Davis acude al alcalde Carcetti. Se ofrece a ayudar a que los ministros y la presidenta Campbell acepten la marcha de Burrell y a cambio le dice al alcalde que "all I need is some help with this gran jury nonsense. You go to Bond, you tell Bond that...", Carcetti lo corta para decirle que no necesita su ayuda. "Thinking you can cut Clay loose, huh? Thinking I'm done" pronuncia antes de marcharse (Episodio 3).

Lester descubre la forma de acusar a Davis de un delito federal, al haber recibido éste un préstamo encubierto de su suegra por 80.000 dólares, vulnerando, como indica la fiscal Pearlman el "Title 18 of the US Code, chapter 47, section 10-14, Loan and Credit Applications. 30 years and not to exceed \$1 million.". "The U.S. Attorney's office, call it the head shot" afirma Freamon. "30 years for something that every college kid does with a starter home" concluye Pearlman (Episodio 4). El detective y la fiscal han pillado a Davis, un maestro del engaño y la corrupción (Episodio 1), por haber infringido un acto administrativo. Un giro de la historia brillante, que sirve para ilustrar la complejidad burocrática de las instituciones públicas. Sin embargo, el fiscal del estado Bond rehúsa perseguir a Davis por este delito, puesto que ello convertiría el caso en federal y por lo tanto tendría que renunciar a él. Bond, como veremos a continuación, cimenta su estrategia de poder y comunicación sobre llevar a juicio a Davis y conseguir que sea condenado. La estrategia de Bond será la tabla de salvación de Davis.

La fiscal Pearlman lleva a Davis ante el gran jurado, donde éste se ve acorralado (Episodio 4). Paso previo a ser juzgado públicamente por robo y fraude. Antes del juicio, Davis se reúne con la presidenta Campbell para dejar claro que no piensa rendirse y que usará todos los medios que tenga a su alcance para salir indemne: "You can tell all of'em, Royce, the caucus, all them graspin' bitches who we put in every city department, you tell every last one that I do not fall alone. You think I'm gonna be the scapegoat for the whole damn machine? Shiiiiit.". Davis denuncia que él no es el centro de la corrupción en la ciudad, sino que simplemente es una pieza más dentro de una maquinaria de corrupción. Y vuelve a emplear las amenazas sobre el resto de actores involucrados en dicha maquinaria. Campbell le recuerda que lo mejor que puede hacer es aceptar el resultado del juicio sin generar ruido, pasar su breve estancia en la cárcel discretamente, para mantener a sus relaciones y aliados dentro de la ciudad. "Win or lose, you're still gonna be back around before we know it" concluye Campbell (Episodio 5).

Ante la imposibilidad de evitar ser juzgado, Davis contrata a un abogado importante y pone en marcha una estrategia comunicativa cimentada sobre la cuestión racial y la desigualdad económica. Se presenta a sí mismo como un hombre del pueblo, un ciudadano

más del ghetto, que se limita a ayudar a la ciudadanía a la que representa y que se encuentra en situación de exclusión y pobreza, y por ello es perseguido por los actores que de verdad ejercen el poder en la ciudad (Episodio 7). En el juicio, Davis justifica qué hace con las donaciones de su fundación: “My world is strictly cash-and-carry, and I am Clay Davis, my people need something, they know where to find me. Let me tell you, brother, I step out the door, hit the corner of Mosher and Pennsylvania, you better believe my pockets are bulging. But by the time I get to Robert Street... [se levanta y simula que no tiene nada en los bolsillos]” (Episodio 7). Lejos de cometer fraude o robar, como lo acusa la fiscalía, Davis emplea el dinero de las donaciones para ayudar a la ciudadanía de su distrito. Se limita a redistribuir la riqueza en un barrio empobrecido, abandonado y ghettificado. Este discurso funciona y sale exonerado de los cargos y recibido triunfalmente por una multitud a la salida de los juzgados. “What the fuck just happened?” se pregunta incrédulo el fiscal. “Whatever it was, they don’t teach it in law school” concluye Pearlman. Davis ha sido capaz de construir un discurso que ha conectado con una ciudadanía empobrecida y esquivar la evidencia de las pruebas. “45 inches of Clay Davis playing not just the race card, but the whole deck, coming at ya” (Episodio 7) dice un editor, afroamericano del Baltimore Sun que acaba de escribir un artículo sobre el tema.

Tras el fracaso en el juicio, Freamon decide elevar el posible delito federal cometido por Davis al Departamento de Justicia, sin embargo estos renuncian a procesar a Davis, al que en una semana la fiscalía del estado ha transformado “into Martin Luther King Jr.” (Episodio 8), puesto que el hecho de que un jurado federal, mayoritariamente blanco, condenara a Davis, tras ser exculpado por un jurado negro, incentivaría su discurso racial y provocaría un escándalo a escala nacional. A pesar de ello, Freamon se acerca a Davis en un bar de la ciudad y lo amenaza con llevarlo ante los federales (Episodio 8), desenvuelve así una táctica desesperada que cuenta con la ventaja de que el senado no sabe que el departamento de justicia ha declinado procesarle ya. El objetivo de la estrategia de Freamon es claro, conseguir que Davis le facilite información sobre cómo funcionan las dinámicas de poder y el flujo del dinero ligado a la corrupción. Davis lo dirige hacia el abogado Levy y le informa de que éste cuenta con un topo dentro de los trabajadores del gran jurado. Así, finalmente, el senador, símbolo de la corrupción de los poderes públicos en la obra, sale indemne.

6.6.1.2.3. El fiscal del estado Bond y la presidenta del Consejo Municipal Campbell: la lucha por la alcaldía

Como acabamos de sostener, al analizar la estrategia y los discursos de Davis, Bond articula su estrategia de poder, que tiene como objetivo conseguir convertirse en alcalde, en torno a la persecución de Davis. Bond llama a los medios a las puertas del juzgado y acusa públicamente al senador estatal de ser un político corrupto, frente a él, que así pretende labrarse una imagen pública de hombre honesto e implacable con el crimen:

This indictment is the result of an 18-month investigation by the State’s Attorney’s office and the Baltimore Police Department. And it shines a light on a cornerstone issue for any representative government, public trust of public servants. Senator Davis abused that trust. He traded on his power and influence, so that he could use local businesses and campaign donors as his personal A.T.M. Machine. He created a network of charitable and non-profit organizations whose purpose was to accumulate cash for his

private use (...). Senator Davis has opened our legislative body to monetary persuasions. He has done this knowingly and with complete disregard for the office that he represents (...). Senator Davis will have to account for that money. (Episodio 5).

Mediante este discurso, Bond acusa directamente a Davis, dibujando sucintamente cómo funcionaba su maquinaria para obtener dinero, pone en valor la labor llevada a cabo por las instituciones locales y se muestra tajante en su lucha contra el crimen y en defensa del dinero público. Sin embargo, su estrategia de poder y comunicación, que ha impedido elevar el caso a nivel federal, acaba derrotada por la estrategia del senador, más efectiva y mejor articulada discursivamente sobre problemas reales de la ciudadanía (el racismo y la desigualdad económica). Dicha derrota lo deja en una situación precaria frente a la presidenta del Consejo Municipal.

Nerese Campbell, al igual que el senador Davis, es una mujer que mantiene complejas y oscuras relaciones de poder y económicas, con actores vinculados a actividades criminales. Y al igual que en el caso de Davis, dichas relaciones guardan una relación directa con el urbanismo de la ciudad. En el primer episodio de la temporada, Gus, el editor del *Baltimore Sun* del que hablaremos más adelante, descubre que el Ayuntamiento, por iniciativa de Campbell, quiere llevar a cabo una operación inmobiliaria con Ricardo Hendrix, un traficante de drogas, que ya ha sido condenado con anterioridad. “From the look of this, he’s running some sort of game at city hall” sostiene Gus. “He sells his existing location to the city for 1,2 million and they sell him a better piece of real estate to relocate his club five blocks west for 200,000. He clears a million for laying in the cut” (Episodio 1) resume Gus el caso a su superior. Este trato, abiertamente favorable al traficante, se vuelve más oscuro cuando descubren que dicho hombre donó 40,000 dólares al comité de campaña de Campbell. La presidenta emite una declaración on the record para el periódico, pero quiere tratar también el tema off the record con el editor, para tratar de convencerlo de que no publique la noticia: “we need this property for redevelopment and it’s in the city’s interest to allow Mr. Hendrix to relocate.”. Sin embargo el editor saca a colación tanto la desigualdad evidente del trato como la donación de Hendrix, provocando la ira de la presidenta: “Hey, any night a Baltimore politician calls you a son of a bitch ia s good night” afirma el editor (Episodio 1).

A pesar de ello, Nerese, conocedora de las dinámicas de poder y comunicación locales como pocos actores del sistema, consigue sobrevivir al escándalo, y lograr que el alcalde dé el visto bueno a este plan urbano, a cambio del apoyo de Nerese en la gestión de la salida de Burrell. Finalmente, tras la derrota de Bond frente a Davis en el juicio, y la llegada de Carcetti a la gubernatura, Campbell se convierte en alcaldesa, consigue que Daniels dimita del puesto de comisionado amenazándolo con hacer pública información sobre su pasado y nombra a Valchek, un hombre dispuesto a recibir órdenes y a ejecutarlas, como comisionado (Episodio 10).

6.6.1.3 La banda de Marlo

La estrategia de Marlo Stanfield se cimenta en la acumulación de poder y en la eliminación de todo aquel actor que lo ponga en duda o pueda resultar una amenaza. Por ello, su objetivo primordial es asesinar a Omar y deshacerse de Proposition Joe. El primero, cuestionó su poder al atracar la partida de cartas en la que participaba y luego atacando a sus

hombres y robando su cargamento. El segundo, es el único actor dentro del tráfico de drogas urbano con tanto poder como él. Por ello, en primer lugar provoca el regreso de Omar al asesinar a su amigo Butchie. Y en segundo lugar, estrecha sus relaciones con Joe para conseguir aprender de él cómo lavar su dinero negro, cómo conseguir información policial y judicial (ambas acciones a través del abogado Levy) y cómo conseguir la mercancía de Joe, estableciendo una relación de negocios con la banda de El Griego. Una vez conseguido todos esos objetivos, Marlo detecta la desafección de uno de los lugartenientes de Joe, Cheese, le entrega a éste a uno de sus rivales dentro del tráfico de drogas y a cambio consigue que Cheese le sirva a Joe en bandeja (Episodio 4). Tras ese acontecimiento, Marlo sustituye a Prop Joe al frente de la cooperativa de traficantes, redistribuyendo las dinámicas de poder existentes en la misma, situando a uno de sus hombres, Monk, al frente de la distribución en el Oeste y a Cheese, tras el rechazo del lugarteniente más próximo a Joe, en el Este y subiendo el precio de la misma, para maximizar su beneficio (Episodio 6). Todo ello gracias a que cuenta con el dinero que le lava el abogado Levy, el cual facilita que El Griego y Vondas lo acepten como intermediario, manteniéndose así el negocio (Episodio 5).

La estrategia de Marlo se completa cuando, tras dejarlo malherido en un asalto a uno de sus pisos, Omar es asesinado en una tienda del ghetto por un niño (Episodio 8). Finalmente a Omar Little no lo han asesinado ninguno de sus rivales, ni Barksdale, ni Stanfield, sino que *The Wire* emplea su muerte para abordar lo intrincada que está la violencia en el espacio urbano y en la comunidad. Un niño pequeño lo asesina, un símbolo cargado de significado.

En la cima de su poder, Marlo y sus principales hombres, Monk y Chris, son detenidos (Episodio 9), como resultado de las diversas investigaciones policiales que se cernían sobre ellos y que analizamos con anterioridad. Sin embargo, y gracias a los contactos de Levy, consigue llegar a un acuerdo con la fiscalía y salir indemne del desmantelamiento de su organización, a cambio de no regresar al tráfico de drogas (Episodio 10). De esta forma Stanfield se convierte en aquello a lo que aspiraba Stringer Bell, un eminente hombre de negocios, con lazos y relaciones económicas y de poder con los principales actores de la ciudad (Episodio 10). Sin embargo, Marlo no puede dejar de ser él mismo. Tras marcharse de una fiesta donde estaban los actores que dirigen las relaciones económicas urbanas, acaba en una esquina, trajeado, donde provoca a los dos corner boys que la ocupan, a los cuales acaba echando, a pesar de resultar herido en la trifulca. Finalmente Marlo sonríe y de su boca sale un “yeah”, nunca dejará de ser un chico de las esquinas.

6.6.1.4. *The Baltimore Sun*

“All right, people, it’s two o’clock, I need budget lines in case anybody’s threatening to commit an act of daily journalism.” (Episodio 1). El que pronuncia estas frases es Gus Haynes, editor del *Baltimore Sun*, el principal periódico y medio de referencia de la ciudad. Estas frases son una declaración de intenciones, no ya de Haynes, sino de David Simon. Al situar al periódico en el que trabajó durante muchos años en el centro de la última temporada de *The Wire*, Simon se propone analizar el estado actual del periodismo y cómo la crisis de los medios tradicionales afecta al trabajo de los periodistas.

El *Sun*, como deja claro Simon en el primer episodio de la temporada, es un medio que ha perdido su independencia financiera, al ser adquirido por el *Chicago Tribune*, el cual ha

impuesto reducciones presupuestarias. “Their cutbacks there shouldn’t affect our ability to put out an excellent product. Simply have to do more with less” afirma el editor jefe, en una reunión del consejo de redacción. Se establece así un paralelismo entre los recortes en el departamento de policía y los recortes en la empresa mediática. ¿Se puede, realmente hacer más con menos? ¿Ofrecer información de mayor calidad y trabajos de investigación ambiciosos a pesar de disponer de menos medios? Simon elude responder a estas dudas, que él mismo plantea, abiertamente, sino que lo hace a través del personaje de Scott Templeton, un ambicioso reportero que ve peligrar su futuro en un espacio mediático cada vez más estrecho y competitivo. Templeton palia la falta de recursos y la pérdida de relevancia de la producción mediática de las empresas tradicionales, generando informaciones al principio apuntaladas por declaraciones falsas (Episodio 4), más tarde cimentadas sobre mentiras, generando relatos completamente ficcionados (Episodio 7). A través de la dicotomía que se establece entre Gus y Scott, *The Wire* reconstruye el funcionamiento del medio, así como la estrategia de comunicación y poder que desenvuelve para poder influir en la opinión pública.

En el segundo episodio, el editor ejecutivo plantea la pertinencia de abordar el funcionamiento del sistema educativo de la ciudad. Gus defiende, al igual que hizo la propia serie en la anterior temporada, que para ello es necesario optar por un enfoque global sobre la vida en el ghetto, sobre las relaciones económicas, de poder, de comunicación y familiares que articulan el mismo. “You don’t need a lot of context to examine what goes on in one classroom” le responde Scott. “Really? I think you need a lot of context to seriously examine anything” contraataca su editor. El jefe concluye la discusión, dándole la razón a Scott y poniéndolo al mando de esta iniciativa: “I don’t want some amorphous series detailing society’s ills. If you leave everything in, soon you’ve got nothing” (Episodio 2). A través de este breve intercambio dialéctico, *The Wire* plasma dos visiones contrapuestas de ejercer el periodismo y de construir el discurso mediático. Gus apuesta por el contexto, por intentar analizar la realidad con la mayor amplitud posible para poder observar las diversas dinámicas que la articulan, así como los problemas que afectan a las personas que habitan en la ciudad. En cambio Scott y su jefe consideran que cuanto más información se vuelca en una pieza periodística, más se difumina el discurso que la misma presenta. “I want to look at is the tangible, where the problem and solution can be measured clearly” (Episodio 2) sostiene el jefe, sin embargo, Simon argumenta a lo largo de su obra que la realidad no puede simplificarse hasta ese nivel, no existe una única solución a un problema. Para poder transformar las dinámicas económicas y de poder, hay que analizarlas primero. Sin embargo, Scott busca generar un impacto en la opinión pública, más que facilitar un cambio social. El reportero sostiene que se puede presentar en un solo titular un problema y su solución.

Una vez que McNulty logra que el periódico incluya dentro de su producción mediática el caso del asesino en serie, éste se va agrandando. Así, el medio logra tener un impacto en la opinión pública urbana y, por ello, marcarle la agenda al alcalde, que dota a la policía de medios y enarbola, discursivamente, una defensa de las personas excluidas socialmente (Episodio 6). El alcance de la historia es tal, que logra traspasar el sistema local y hacerse un hueco en el espacio mediático nacional, lo cual abre la posibilidad de que el medio opte al Pulitzer por esta investigación. Ello lleva al editor ejecutivo a afirmar que “the important thing is that we build on this through the end of the year, with no falloff of coverage”. Por haber sido el periodista con el que contactó McNulty haciéndose pasar por el asesino en serie, Scott se encuentra en el centro de la cobertura, capitalizando a nivel personal la historia. Sumido en la vorágine del nivel frenético de producción mediática que sus superiores

demandan, y ante el abandono por parte de McNulty y Freamon del engaño, Scott termina por inventarse un ataque del asesino en serie (Episodio 10). Ante la negativa de Gus a publicar dicha información para la falta de pruebas (“our job is to report the news, not to manufacture it”), el editor jefe interviene, exigiéndole que lo haga, pero Gus, que sabe a esas alturas que Scott ha mentido en numerosas informaciones, describe cómo funciona el proceso de generar mentiras mediáticas: “It always starts with something true, something confirmed. But then you’ve got a son of a bitch who just happens to be walking in the Guilford entrance when the mysterious gray van comes...” (Episodio 10). El editor jefe se niega a escucharlo, puesto que asumir que la cobertura del caso (ficticio, no lo olvidemos) está basada en falsedades, implicaría asumir el fracaso de la estrategia de la empresa mediática. Así que se limita a apartar a Gus del caso, acusándolo de tener un problema personal contra Templeton.

Antes de que termine el relato, Simon sitúa a los fabricantes de la mentira sobre el asesino en serie frente a frente. McNulty resume lo ocurrido con contundencia, ante un Scott paralizado: “You lying motherfucker, you’re as full of shit as I am. And you’ve got to live with it and play it out for as long as it goes. Right? Trapped in the same lie. Only difference is I know why I did it. But fuck if I can figure out what it gets you in the end.” (Episodio 10). Lo que consiguen Scott y sus superiores es un premio Pulitzer, el objetivo personal de uno y empresarial de los otros.



Ilustración 65. *The Wire*. Temporada 5. Episodio 10.

Para Martin (2014), la reconstrucción que lleva a cabo Simon del Baltimore Sun es la culpable de que la temporada perdiera el nivel, tanto a nivel narrativo como discursivo, de las entregas precedentes. “La sala de redacción de Simon parecía esquemática, los malos demasiados malos, los héroes demasiado santos.” (Martín, 2014: 276). Este autor sostiene que el enfrentamiento entre Simon y los editores del periódico, provocó el discurso crítico con el mismo, articulado por Simon a lo largo de la temporada, perdiera cierta profundidad y capacidad de análisis. El ex – periodista “apuntó a dos editores estrella, John Carroll y Bill Marimow, que se habían hecho con el control del *Sun* a principios de los noventa. Los intrusos, en su opinión, habían instituido una cultura corrupta y desacreditada, más preocupada por ganar premios Pulitzer que por servir a la comunidad” (Martin, 2014: 275). Si echamos la vista atrás, hacia la cuarta temporada, podemos recordar que el teniente encargado de dismantlar la unidad de delitos mayores se apellidaba, precisamente, Marimow. Así, en la obra de Simon se funden, una vez más, la realidad y la ficción, demostrando que su universo creativo audiovisual no sólo es un estudio urbano, sino también una concatenación de críticas a los diversos pilares del sistema.

6.6.2. Conflictos

6.6.2.1. Conflicto político

Al analizar las estrategias y discursos de los actores que ejercen el poder en el sistema político urbano, hemos presentado las principales claves del conflicto político de esta temporada. Podemos diferenciar la existencia de dos conflictos distintos, uno por el poder a nivel estatal, el otro a nivel local.

En el conflicto político a nivel estatal, el alcalde Carcetti tuvo que articular una estrategia de poder, pero sobre todo de comunicación, que pusiera en cuestión las políticas llevadas a cabo por el gobernador republicano del estado. Ante la imposibilidad de sacar adelante grandes obras, ni reformar el funcionamiento del departamento policial, por la crisis presupuestaria, Carcetti hizo de la protección a las personas excluidas socialmente, el centro de sus discursos públicos. Aprovechando la atención mediática que generó el falso caso del asesino en serie de personas sin hogar, Carcetti participó en una vigilia por las personas sin recursos económicos, utilizando dicho acto como un evento de campaña encubierto, en el que atacó abiertamente a la administración Bush, cuya popularidad estaba hundida y al gobernador:

And these people that I share the stage with tonight are here as representatives of the hundreds, no, the thousands of citizens without shelter, without protection, in this city tonight. Why does this have to be? Certainly, the last seven years have not brought the same levels of federal commitment to American cities as from previous administrations. And certainly, our governor has in the last year placed severe restrictions on whatever stopgap state programs were in place. And what little remained of our so-called safety net was simply shredded, and more and more of our fellow citizens found themselves living life at the broken edges, in the street. Well, I say that this is not only tragic, it is unforgivable! And I am here to say that no longer can these people with whom I share this stage tonight be invisible, just as all of those without shelter in this city, in this country can no longer be invisible to us. And it is regrettable that it has taken the actions of a remorseless predator to make us reflect. But we in Baltimore have been tested, and we have been taught that all of our citizens deserve the full protection of the law, and the full support of the community. (Episodio 8).

Las principales macroproposiciones de este discurso son, en primer lugar, que los republicanos han desmantelado los servicios sociales y abandonado a las ciudades estadounidenses; en segundo lugar, que no se puede seguir invisibilizando a las personas que el sistema y la sociedad han excluido y que malviven en sus márgenes, en las calles de las ciudades; en tercer lugar, que él garantiza que todo esto no seguirá pasando, proponiéndose una vez más como la solución a un problema urbano. De esta forma, Carcetti no sólo se distancia del gobernador y lo ataca en un punto débil, sino que además oculta bajo este discurso las políticas de recortes en los servicios públicos llevadas a cabo por su administración para paliar el déficit de las escuelas.

En paralelo, Carcetti, como hemos analizado anteriormente, busca formar una coalición dentro de su propio partido que le garantice que no tendrá rivales en las primarias y podrá

centrar todo el dinero que ha recaudado gracias a su crítica a la exclusión y a la desigualdad (Episodio 7), en vencer al gobernador. Para ello intenta convencer al congresista Upshaw de que lo apoye, puesto que es el único candidato demócrata que puede vencer al gobernador y poner fin a sus políticas. “Do not waste your breath tellin’ me what I already know about our tax-cutting, dump-it-on-the-counties, ass-kiss-every-business-interest governor” le responde Upshaw. El congresista no desea escuchar otro discurso de Carcetti sobre los recortes en el sector público, sino que si Carcetti quiere contar con el apoyo del condado del congresista (el segundo más poblado del estado), tras el de Montgomery y por delante de la ciudad de Baltimore, éste tendrá que dirigir la mitad del dinero que iba a destinar a la policía y a las escuelas de Baltimore a Prince George’s County (Episodio 8). Carcetti acepta el acuerdo, generando un consenso en las bases demócratas en torno a su figura y, finalmente, logra imponerse al gobernador. Para ello tuvo que renunciar a dotar a su ciudad de la financiación necesaria para transformar el departamento de policía y subsanar los problemas presupuestarios del sistema escolar. Sacrificó, así, la mejora de los servicios públicos urbanos, por fortalecer su estrategia para hacerse con el cargo de gobernador de Maryland.

En el plano local, el conflicto político giró en torno a quién ocuparía la alcaldía y con ella el control del poder ejecutivo local una vez que Carcetti accediera al puesto de gobernador. A pesar del escándalo urbanístico que la salpicó al inicio de la temporada, Campbell, gracias a las relaciones de poder que mantiene con gran parte de los actores del sistema político local, logró convertirse en la candidata inevitable, ante la caída en desgracia del fiscal del estado Bond, que fue incapaz de lograr que el jurado condenara a Clay Davis por robo y fraude. La llegada a la alcaldía de Nerese supuso el portazo definitivo a una reforma de las políticas de seguridad, puesto que forzó la denuncia de Daniels, al constatar previamente que éste no se plegaría a sus intereses personales, y ascendió al puesto a Valchek, cuya única ambición era retirarse con la pensión de comisionado, no implementar una estrategia policial que primara las investigaciones frente a la política de cifras que, en palabras de Daniels, había destruido el departamento de policía de la ciudad (Episodio 10). De ta forma, que las dos vertientes del conflicto político tuvieron una incidencia directa en el funcionamiento de los servicios públicos y las instituciones municipales, primando los intereses personales sobre las políticas consensuadas a través de la comunicación y el intercambio de ideas entre representantes públicos y ciudadanía.

6.6.2.2. Conflicto entre la policía y los traficantes

Al inicio de la temporada y tras un año de investigación, la unidad de delitos mayores no ha conseguido compilar las pruebas necesarias para procesar a Marlo y a los principales cargos de su organización. Sin embargo, su labor de vigilancia permanente ha dificultado la puesta en marcha de la estrategia de la banda, al limitar los movimientos de Marlo y sus lugartenientes. Lo cual se manifiesta en el espacio urbano limitando la capacidad de la banda de hacer uso de su poder coercitivo a través de las acciones violentas. Sin embargo, una vez que la investigación es paralizada (Episodio 1) y la organización criminal es consciente de que ha dejado de ser vigilada estrechamente (Episodio 2), puede volver a cometer actos violentos. “Niggers need to shut the fuck up. For real” sostiene Snoop, dando paso a una estrategia de poder pro-activa por parte de la banda, que Marlo resume de la siguiente forma:

A'ight, first thing. We go hard at Webster Franklin's crew. Gave 'em the chance to get on our tits, he passed. Now we bang on his corners a couple of times till he fold. Next, we step to June Bug for talkin' that shit. He was a dead man when he opened his mouth. He just walkin' around not knowing it. An' I want that dicksucker. Took my money and the whole world know? Nah. He got to fall. (Episodio 2).

Ello desencadena el crimen y la violencia en el barrio. En ese mismo episodio, la banda solventa el asesinato de June Bug produciendo un triple homicidio en su casa y dejando vivo a un niño pequeño, ensangrentado, escondido dentro de un armario de la casa donde se cometió el crimen. A ello se suma la tortura y el asesinato final de Butchie (Episodio 3), el de Joe (Episodio 4), la guerra desatada con Omar, que incluye el asalto de éste a un piso situado en una torrel del ghetto (Episodio 5), y el asesinato de éste a manos de un niño, tras adueñarse de las calles gritando "Marlo Stanfield is not a man for this town." (Episodio 8).

Sólo la intervención policial puede parar la espiral de violencia generada por la estrategia de poder de Stanfield, que finalmente es detenido junto a Monk y Chris (Episodio 9), como hemos desarrollado anteriormente. El conflicto entre las fuerzas de seguridad y las organizaciones que controlan el tráfico de drogas tiene así una repercusión directa en el espacio público urbano, así como en el mundo de la vida de las personas que habitan los barrios donde dicho conflicto se desarrolla, puesto que el mismo genera violencia y la ocupación del espacio público.

6.6.2.3. Conflicto entre traficantes

Este conflicto tiene dos vertientes. Por un lado, nos encontramos con el enfrentamiento entre Marlo y Omar, heredado de la anterior temporada y que se recrudece en ésta cuando la policía deja de investigar a Stanfield, lo cual había provocado que éste no pudiera desenvolver su estrategia de poder y dominación del barrio con libertad. Por otro lado, Stanfield planea hacerse con el control del proceso de distribución de la droga, eliminando a Proposition Joe y convirtiéndose en el enlace entre la organización de El Griego y la cooperativa de traficantes de Baltimore. Para ello contacta en la cárcel con Sergei, un hombre de Vondas, tras llegar a un acuerdo con Avon Barksdale, que, aunque su banda ha perdido el poder que ejercía, él sigue siendo una persona de relevancia dentro de la prisión (Episodio 2). Después, procede a lavar su dinero, gracias a Joe y el abogado Levy, para que El Griego acepte el dinero que Stanfield está dispuesto a pagarle, en sustitución de Joe, al que finalmente asesina (Episodio 4).

Una vez que Stanfield se ha hecho con el control de la distribución y de la dirección de la cooperativa, el único actor que se opone a su control total del barrio es Little, de ahí que inicie una cacería, que terminará cuando Omar sea asesinado, tras pasearse por el ghetto, por un niño. Tras toda la violencia provocada por Stanfield en su ascenso al poder en el mundo de la industria de la droga, finalmente tendrá que dejar el negocio cuando sea detenido, y posteriormente llegue a un acuerdo con la fiscalía, como hemos establecido con anterioridad. Así, el conflicto entre traficantes queda suspendido al final del relato, con el mapa del negocio de la droga totalmente alterado.

6.6.3. Espacios urbanos

6.6.3.1. La redacción del *Baltimore Sun*

“You know what a healthy newsroom is? It’s a magical place where people argue about everything all the time” (Episodio 1) afirma el editor Gus Haynes cuando una de sus compañeras cuestiona el hecho de que Gus ponga en duda todo lo que argumenta el editor ejecutivo de su medio, el *Baltimore Sun*. Para Haynes, la redacción es no sólo un espacio de comunicación, sino, y como consecuencia directa de ello, de conflicto. Al igual que en el resto de organizaciones que Simon analiza a lo largo de *The Wire* (la policía, el Ayuntamiento, las bandas criminales...) existe una jerarquía, una cadena de mando, sin embargo la redacción es un espacio que permite, para Haynes, el poder de resistirse a la jerarquía a través de la palabra, de la acción comunicativa. Para Simon, el discurso mediático debe ser producto de la puesta en común y discusión previa de los discursos individuales de las personas que forman parte del medio. Teniendo en cuenta, como dijimos al abordar su figura, que David Simon creció en una familia en la que la dialéctica y la capacidad de argumentación eran sagradas, no puede extrañarnos que para él la redacción ideal sea un espacio articulado por múltiples conflictos.



Ilustración 66. *The Wire*. Temporada 5. Episodio 1.

La redacción que reconstruye *The Wire* es un espacio abierto donde los periodistas se interpelen personalmente, a veces a gritos, se cuestionan los unos a los otros e intercambian información. Aloja en su interior una pequeña comunidad, conformada por sus trabajadores, que comparten un mismo mundo de la vida, pero entre los que también existen dinámicas comunicativas, de poder y económicas complejas. En medio de una crisis sistémica del espacio mediático, los actores que ejercen el poder dentro del medio, tienen la potestad de despedir a un trabajador, al cual le costará encontrar un nuevo puesto. También tienen, en última instancia, el control final sobre la producción informativa que el medio genera. Cuando Gus se enfrenta a sus superiores intenta desarrollar tácticas, en forma de acciones comunicativas, con las que conseguir cumplir sus objetivos, convencerlos y producir las informaciones que le interesan. Sin embargo, y a pesar de que puede mostrar su resistencia a las estrategias de las personas que dirigen el medio, son éstas las que imponen, precisamente, la estrategia comunicativa y de poder del periódico. La cadena de mando prevalece, como en cualquier institución jerárquica (Episodio 2, Episodio 10), pero la redacción, al ser un espacio construido por permanentes e intensas dinámicas comunicativas, permite que las personas que trabajan en la misma puedan llevar a cabo sus propias tácticas y, finalmente, influir en el discurso mediático que la empresa construye (Episodio 9). Por ello, para Simon la redacción

es un espacio lleno de potencialidades comunicativas y donde los conflictos comunicativos, pero en el fondo también de poder, facilitan la posibilidad de resistirse a la estrategia oficial impuesta por la cadena de mando.

6.6.3.2. Los juzgados

Los juzgados de la ciudad de Baltimore son un espacio recurrente a lo largo de todo el relato. A ellos acuden, por ejemplo, McNulty y Pearlman cuando intentan que el juez Phelan autorice alguna escucha o dicte alguna orden judicial. En los mismos vemos sentarse en el banquillo a Avon Barksdale y al resto de criminales procesados por las investigaciones que lleva a cabo la policía. Sin embargo, no es hasta la última temporada que este espacio público adquiere protagonismo en las dinámicas de poder y comunicación urbanas. Los juzgados se convierten en un espacio central al apropiarse de los mismos algunos de los actores políticos que ejercen el poder en la ciudad. En la escalinata del juzgado, el fiscal Bond hace público el procesamiento del senador estatal Davis por haber cometido, presuntamente, los delitos de robo y fraude (Episodio 5). Al situarse, ante la atención mediática, a las puertas del edificio que simboliza la Justicia en la ciudad, Bond se apropia tanto del espacio como de su valor simbólico.

Consciente de ello, Davis organiza un actor en defensa de su inocencia a las puertas del juzgado, antes de que comience el juicio, de cara a influir en la opinión pública urbana. En el mismo, Davis se mantiene en segunda fila, mientras el ex – alcalde Royce pronuncia un discurso cuya principal proposición es que Davis es perseguido por la justicia por ser un líder de la comunidad afroamericana:

And they want you to believe that there's only one side to this story, and that their so-called facts cannot be denied. But we have some facts of our own, don't we? We know who our leaders are. And we don't want them picking our leaders for us, do we? And we will not stand idly by as they single out our leaders and selectively prosecute, or should I say persecute them just because they have the courage and the fortitude to stand up for us. Let them hear you (Episodio 5).

De esta forma, la apropiación de este espacio público se vuelve crucial tanto para la estrategia de poder de Bond como para la de Davis. El conflicto entre ambos se dirime dentro de la corte. Allí, Davis consigue imponer su discurso y con él su estrategia comunicativa y de poder.

6.6.3.3. El Ayuntamiento

Cuando analizamos este espacio en la anterior temporada de *The Wire*, pudimos observar cómo frente al dominio de las dinámicas existentes en el mismo del alcalde Royce, Carcetti no era capaz de ejercer dicho control, sino que tenía que hacer frente, en su propio despacho, a los ataques de otros actores que ejercen el poder en la ciudad. Un año después de lo narrado en la anterior entrega, el alcalde ha conseguido, finalmente, apropiarse del espacio, lo cual visibiliza el asentamiento del poder que ejerce en la ciudad. Al igual que Royce antes, Carcetti dirige la administración desde el City Hall, desconectado de la vida urbana. En su despacho y

en la sala de reuniones recibe a los actores que ejercen el poder a nivel local, ya sean los altos cargos de la policía, el fiscal del estado, la presidenta del consejo, el delegado Watkins o el senador Davis. En muy pocas ocasiones el relato lo muestra fuera del edificio del Ayuntamiento. En el quinto episodio acude a presentar un plan urbanístico al puerto; en el octavo acude a la sede central del departamento de policía, sobre el que también ejerce, en última instancia, su poder; y en ese mismo episodio lo vemos reuniéndose con el congresista Upshaw, uno de los pocos encuentros comunicativos que mantiene Carcetti a lo largo de la temporada en el que él se encuentra en una situación de inferioridad en la relación de poder y comunicación, puesto que necesita el apoyo de dicho congresista, de ahí que sea él el que acuda al despacho de Upshaw y no al revés. Quien ejerce el poder en el espacio, tiende a controlar, también, las dinámicas de comunicación y poder que en el mismo tienen lugar.

A este respecto, resulta especialmente interesante el encuentro, fugaz y casual, que mantienen el alcalde y Bunny Colvin a la salida de un concurso de discursos escolar. Carcetti, en uno de sus pocos actos públicos que se muestran en esta temporada, acude en calidad de alcalde, dentro de su estrategia comunicativa de potenciar la mejora de las escuelas tras su gestión del déficit de las mismas. Colvin esté allí viendo a Namond, que participa en dicho concurso. A la salida del mismo, mientras da un discurso ante los medios para capitalizar estratégicamente haber acudido al evento, Carcetti ve a Colvin dirigirse hacia su coche, para su intervención y se dirige a hablar con él, tendiéndole la mano, ante el rechazo de Colvin a estrechársela. “You know, I always wanted to say how sorry I am how things turned out. There wasn’t anything I could have done with your experiment in the Western district. There wasn’t anything that anyone could have done with that” argumenta Carcetti, intentando justificarse. “Yeah, well, I guess, Mr. Mayor... There’s nothing to be done” (Episodio 9) responde Colvin antes de subirse al coche y dejar a Carcetti allí, cabizbajo. Este breve intercambio dialéctico es interesante porque, por una parte, muestra a Carcetti en una situación de debilidad, a pesar de ser el alcalde de la ciudad y de que Colvin no ejerzca ningún poder en el presente narrativo. Como si en ese espacio, alejado del Ayuntamiento y de las dinámicas de poder locales, el propio poder de Carcetti se esfumara. Por otra parte, resulta interesante porque constata la imposibilidad de que se establezca una dinámica comunicativa entre ambos, ya que Colvin está convencido de que no puede llegar a ningún consenso con el hombre que provocó el fin de Hamsterdam y cuya administración rechazó su proyecto educativo.



Ilustración 67. *The Wire*. Temporada 5. Episodio 9.

Frente a esta secuencia, de extrema debilidad de Carcetti, que carece de una estrategia y de un discurso para enfrentarse a Colvin y con él a sus propios remordimientos; en el anterior

capítulo, el octavo, *The Wire* visibiliza todo el poder que ejerce Carcetti sobre la ciudad a través de la vigilia por las personas sin hogar en la que participa. De noche, con el City Hall de fondo iluminado en medio de la oscuridad, Carcetti desenvuelve el discurso que analizamos con anterioridad, en el que ataca abiertamente a las administraciones estatal y federal, en manos de dos republicanos, por haber abandonado a las ciudades y a las personas en situación de exclusión social.



Ilustración 68. *The Wire*. Temporada 5. Episodio 10.

6.6.3.4. El Oeste de Baltimore

Si hay una zona de la ciudad de Baltimore que David Simon ha explorado y analizado, concienzudamente, a lo largo de sus dos obras sobre la ciudad, *The Corner* y *The Wire*, es West Baltimore. En esta última aproximación a la misma, profundiza en los problemas descritos con anterioridad. Los espacios públicos del ghetto están abandonados, así como gran parte de sus espacios privados, los edificios de viviendas. Los recortes policiales han reducido la presencia de las fuerzas de seguridad y fortalecido el control de las calles y esquinas del ghetto por parte de la banda de Marlo. La violencia, como sostuvimos con anterioridad, ha generado asesinatos y ha diezariado a la comunidad, así como la posibilidad del establecimiento de dinámicas comunicativas entre las personas que habitan el barrio. A la vez que el espacio público se ha deteriorado también lo ha hecho la vida en el ghetto.



Ilustración 69. *The Wire*. Temporada 5. Episodio 8.

Las secuencias más interesantes que transcurren en el barrio tienen como protagonista a Omar Little, la única persona que pone en cuestión el status-quo imperante y cuestiona la ocupación del barrio llevada a cabo por Stanfield. Poco antes de ser asesinado por un niño en uno de los pocos comercios locales que quedan en el barrio, Little recorre las calles y esquinas del mismo, amenazando a los hombres de Marlo (Episodio 8) y apropiándose, él mismo, del espacio, tanto a través de la palabra como de la amenaza del uso de la violencia. A pesar de ello, cuando Little entra a un comercio, es asesinado, por la espalda, por un niño, como hemos señalado con anterioridad. West Baltimore es un espacio donde la comunicación no tiene lugar y la violencia se convierte en un modo de vida, en una constante en el mundo de la vida de las personas. Es en este punto del relato en el que el autor se muestra más pesimista. Barrios enteros de las ciudades en el mundo global postindustrializado corren el riesgo de morir, como mueren las personas que los habitan.



Ilustración 70. *The Wire*. Temporada 5. Episodio 8.

Sin embargo, frente a esta realidad, Simon reconstruye, también, espacios que generan comunidad, que mantienen la pervivencia de la misma y producen relaciones comunicativas entre las personas que habitan el ghetto. Dichos espacios son, además del gimnasio de Wise, del que hablamos en la anterior temporada, el comedor social y las reuniones de adictos. Estos espacios los visibiliza y analiza el relato a través del mundo de la vida de Bubbles, el informante de la detective Greggs, que representa en *The Wire* al grupo de personas adictas a la heroína que protagonizaban *The Corner*. Tras tocar fondo en la anterior temporada, cuando murió el chaval al que cuidaba, tras envenenarse con cianuro, Bubbles ha dejado las drogas, aunque sigue atormentado por su vida pasada, por lo errores que ha cometido. Estos dos espacios, la cocina social y las reuniones de adictos, le ayudan a entenderse a sí mismo y a la realidad en la que habita, al mundo que lo circunda y a los problemas que lo lastran. Simon y el resto de autores de la obra, inciden, de nuevo, en la relevancia de la comunidad en un momento de la historia en la que la misma se encuentra amenazada por la violencia, la incomunicación, la desigualdad económica, la degradación del tejido urbano o la exclusión social. Estos espacios comunitarios fomentan el establecimiento de relaciones personales y comunicativas, facilitan la posibilidad de reconocerse a uno mismo en el otro. Por ello *The Wire* en particular, y todo el universo creativo y discursivo de David Simon en general hacen una defensa de la relevancia de las nociones de comunidad y comunicación para analizar los problemas urbanos.

6.6.4. Problemas urbanos

6.6.4.1. Crisis mediática

Cada temporada de *The Wire* presenta y analiza la crisis de un ámbito de especial relevancia para entender las ciudades en las que vivimos. En la segunda entrega abordaba la crisis de la actividad industrial en una sociedad postindustrial, así como la pérdida de relevancia del asociacionismo sindical. La tercera temporada presentaba la disgregación de la comunidad. La cuarta entraba de lleno en el funcionamiento del sistema educativo. Y esta quinta temporada aborda la crisis de las empresas mediáticas. El primer episodio de la temporada se titula *More with less*, en referencia a una frase que pronuncia el editor jefe del *Baltimore Sun*, que pretende que a pesar de los recortes en recursos y trabajadores, el periódico mejore la calidad de su producción informativa. Tan sintomática como este título es la aparición del propio David Simon en el último episodio de la serie, con un bolígrafo en la boca, tecleando en su ordenador como cualquier otro periodista y con un cartel que reza “Save Our Sun” delante de él. Un plano que apenas dura un par de segundos pero que sirve para ilustrar la existencia de la crisis mediática y el posicionamiento discursivo del autor en la misma.



Ilustración 71. *The Wire*. Temporada 5. Episodio 10.

Esta crisis mediática tiene dos vertientes, estrechamente interrelacionadas. Por un lado, es una crisis económica, de modelo de negocio. Por otro, es una crisis de contenido, de producción informativa, de la función social del periodismo. En el tercer episodio, el editor ejecutivo del *Sun* reúne a todos los trabajadores en el centro de la redacción del medio. “What, did we get sold again?” se pregunta un periodista, “first the *LA Times* buys us up, then the *Tribune*. Law of the fish” le responde un compañero. “We’re the minnow” concluye Gus Haynes (Episodio 3). El editor pronuncia un discurso que hace un repaso sucinto a la vertiente económica de la crisis:

It’s a bad time for newspapers, as you all know. The news hole is shrinking as advertising dollars continue to decline. Our circulation numbers are also down as we compete with a variety of media. Technology is driving distribution, and the internet is a free source of news and opinions. Seeking a balance in this new world, we’re faced with hard choices. We opened our first foreign bureau in London in 1924. The *Sun*’s foreign coverage has been a source of pride ever since. So it is with tremendous regret that I tell you that Chicago has made it clear that the bureaus in Beijing, Moscow, Jerusalem, Johannesburg and London will all be shuttered. Elsewhere in the newsroom, there will be a fresh round of buyouts. Chicago has given us some specific budgetary targets that will require some hard choices throughout the newsroom. We are, quite simply, going to have to find ways to do more with less. (Episodio 3).

Hacer más con menos, se convierte así, en un mantra de la dirección del periódico, una proposición discursiva que, como algunos discursos neoliberales de los que habla Pierre Bourdieu (2017), pretende convertirse “en una doxa, una evidencia indiscutible e indiscutida.” El discurso del editor ejecutivo presenta algunas de las claves de la crisis de las empresas mediáticas tradicionales: reducción de la publicidad, auge de internet, concentración empresarial, con la consiguiente pérdida de autonomía, cierre de las delegaciones y, finalmente, despidos y fuertes reducciones presupuestarias impuestas por actores que ejercen el poder a una escala superior, generalmente en el sistema global.

Ello provoca una crisis en la calidad de los discursos mediáticos. En *The Wire* se ilustra esa crisis a través de un caso extremo, el de un reportero que fabrica informaciones falsas con el objetivo de aumentar su influencia y poder dentro de la institución y ganar, finalmente, un premio Pulitzer que lo promueva a nivel nacional. El reportero Scott Templeton no tiene problemas en inventarse la historia de un chico del Oeste de Baltimore que no tiene dinero para ir a ver un partido del equipo de beisbol local (Episodio 2), falsear una declaración de la presidenta del Consejo Municipal (Episodio 3), manipular la historia de un veterano que malvive en las calles de la ciudad (Episodio 6) o inventarse el ataque de un asesino en serie que en realidad ni siquiera existe (Episodio 10). A través de Scott, Simon y el resto de guionistas presentan los peligros que amenazan al periodismo en nuestras sociedades actuales: espectacularización de las informaciones, carencia de fuentes y de contraste de la veracidad de las noticias, simplificación de las mismas, eliminación de elementos de contexto y análisis...

Frente a este periodismo, que en su vertiente más extrema lleva al engaño y a la manipulación de los hechos sobre los que se construye el discurso mediático, *The Wire* plantea la rectitud del editor Haynes, el único que cuestiona la labor de Templeton dentro de la jerarquía del medio y el reportaje que escribe otro periodista del *Sun*. A raíz del caso del asesino en serie de personas en situación de exclusión, este periodista llega a conocer a Bubbles. Interesado por su historia, se dedica a acompañarlo durante días y a mantener largas conversaciones con él, produciendo, finalmente, un reportaje sobre su mundo de la vida, que ahonda tanto en su pasado, como en su presente, así como en las causas y consecuencias de los problemas que se visibilizan en él. Este es el tipo de periodismo que Gus y con él David Simon, defiende. Sin embargo, en las empresas mediáticas priman los contenidos de fácil consumo y corta esperanza de vida dentro del torrente mediático. Teniendo en cuenta que antes de ser escritor audiovisual, Simon fue periodista, no podía renunciar a abordar el funcionamiento del periódico para el que trabajó, el Baltimore Sun, su crisis y el papel del medio en las dinámicas de poder y comunicación locales.

6.6.4.2. Recortes en los servicios públicos

La crisis presupuestaria que estalló en la administración local de Baltimore al final de la pasada temporada, junto con el rechazo del alcalde Carcetti a aceptar el rescate planteado por el gobernador de Maryland, derivó en fuertes recortes en los servicios públicos municipales. En un encuentro informativo entre el sargento Carver y los agentes de su unidad, se desgranaban algunas de las medidas de ajuste presupuestario que afectan al departamento de policía y cómo repercuten en las personas que en la misma trabajan: “It’s five weeks since I’ve seen overtime or court pay and I gott pay the credit union, the archdiocese for my kid’s tuition and

my ex – wife so she can pay her cunt of an attorney” denuncia un agente. “You ain’t fucking paying us. The union says we’re going down to the NLRB and deal with this shit” afirma otro. “This shit here is just paper. 65 hours of worthless paper right here” dice el primer agente en hablar, mientras agita el papeleo que constata las horas extra que ha hecho y aún no ha cobrado. Los recortes no afectan sólo a los salarios de los profesionales, sino también a los recursos: “No marked or unmarked units can be shopped on Dickman Street until further notice. Cutbacks and fleet budgeting require that all districts make do with vehicles in their current state of repairs.” (Episodio 1). A lo que se une la paralización de las investigaciones en curso, salvo la del senador Davis.

Sin embargo, los recortes presupuestarios en el sector público urbano se dan en todos los departamentos. “A.P. Has got something on more cutbacks in city bus lines” afirma Gus Haynes (Episodio 1), reflejando cómo afecta la política de recortes al sistema de transporte urbano. El sistema escolar local está a punto de despedir a cincuenta profesores y cerrar las unidades de educación especial de los colegios (Episodio 5). Cuando estalla el caso del asesino en serie de personas sin hogar, Carcetti propone “What FEMA? We set up trailers to act as tempo housing for some of the some of the shelter population. Put’em down in War Memorial Plaza” (Episodio 7). “Do you know how much FEMA pays per trailer?” replica uno de sus asesores. “A dozen trailers for the homeless. We’ve got three to four thousand on the streets, at least.” afirma el jefe de gabinete. Para Carcetti “it’s symbolic. You know, we’re doing what we can with a civic disaster, like New Orleans”. “It’s bad enough you want to keep the city shelters open 24/7. That puts the health department a couple hundred thousand in the red” (Episodio 7) concluye el asesor que intervino al inicio de la conversación. Constata de esta forma la incapacidad de los servicios públicos (ya sea la policía, los colegios o el departamento de sanidad) para hacer frente a las necesidades de la ciudadanía y combatir la exclusión y la desigualdad social crecientes en la ciudad. Y la situación puede ir incluso a peor si se sigue aumentando la investigación policial para el caso del asesino en serie: “If this goes on more than a month, with what we’ll be spending, you’re looking at cutbacks throughout the agencies, maybe even teacher layoffs come the end of the fiscal” advierte, finalmente, el asesor (Episodio 7).

6.6.4.3. Corrupción, operaciones urbanísticas y financiación electoral

Las relaciones económicas y de poder existentes entre los grandes traficantes de drogas, los principales promotores inmobiliarios y los cargos públicos, se han analizado a lo largo de toda la ficción. Simon sitúa estas dinámicas en el centro de la maquinaria de corrupción de la ciudad. En la última temporada de la obra que estamos analizando, se abordan dichas relaciones a partir de dos acontecimientos distintos. El primero de ellos es la conexión que descubre el *Baltimore Sun* entre la presidenta del Consejo, un traficante de drogas y un intercambio de propiedades entre la administración municipal y el susodicho capo (Episodio 1). A pesar de las denuncias del *Sun*, que muestra, como hemos analizado con anterioridad, las donaciones que ha hecho el traficante a la campaña de la presidenta Campbell, así como lo desigual que es el acuerdo al que se ha llegado, Campbell logra que Carcetti deje que prospere, a cambio de su apoyo a la sustitución de Burrell.

El segundo acontecimiento es la presentación de un plan de reurbanización de parte del puerto de la ciudad, en desuso por la caída de la actividad industrial y la falta de inversión

pública en el puerto (Temporada 2). Carcetti quiere usar este plan urbanístico para dejar su huella como alcalde en el tejido urbano y en la construcción de la ciudad, como deja claro en su discurso, en el que hace un repaso a los grandes procesos de transformación del espacio urbano desarrollados en las últimas décadas en la ciudad:

You know, it all started with Charles Center and Tommy D'Alessandro and it continued with William Donald Schaefer and Harborplace. And following that, there were mayors Schموke and O'Malley with Inner Harbor East. Well, today it is my administration's turn to lay claim to the middle branch of the Patapsco and what will soon become known as New Westport, revitalizing another waterfront area of our great city. (Episodio 6).

Nada más terminar su discurso Carcetti saluda al promotor inmobiliario detrás de la obra, Andy Krawczyk, socio de Stringer Bell, Clay Davis o Clarence Royce. Uno de los grandes actores de poder urbanos y máximo exponente de las relaciones económicas y de corrupción entre constructores, traficantes y representantes públicos. En el acto, al fondo, detrás de los periodistas se encuentran Nick Sobotka y otros tres compañeros del puerto. “Fuck you, Krawczyk” pronuncia uno. “Yeah, fuck you, greedhead motherfucker. Fuck you for tearing down the port of Baltimore and selling it to some yuppie assholes from Washington” denuncia Sobotka antes de ser arrestado por la policía. Cuando Carcetti interpele al constructor para que le explique qué estaba pasando, éste se limita a decir “that’s nobody, Mr. Mayor. It’s nobody at all” (Episodio 6). Las personas que trabajan en el puerto quedan así invisibilizadas ante el discurso de la “revitalización” urbana y el espacio urbano transformado, directamente, por las dinámicas de poder y económicas locales en el marco de la sociedad de consumo.

Finalmente, en el último capítulo, Marlo Stanfield, tras abandonar el negocio de las drogas y convertirse, por intermediación del abogado Levy en promotor inmobiliario, observa desde un lujoso piso la costa de la ciudad. “New Westport is like Howard Stret ten years ago, except the land’s cheaper and there’s more potential for mixed use because of the waterfront location” le dice Krawczyk a Stanfield. “You can’t put a price on a water view” argulle otro de los hombres presentes, seguramente otro constructor. “Yes you can, you definitely can” contesta riéndose Krawczyk. El capítulo se emite el 9 de marzo de 2008, en medio del proceso de primarias para las elecciones presidenciales de ese año. El hombre que terminaría ganando las elecciones, Barack Hussein Obama, tenía como lema de campaña Yes we can.



Ilustración 72. *The Wire*. Temporada 5. Episodio 10.

6.6.4.4. Políticas de seguridad, racismo y violencia

Asqueados por la paralización de la investigación sobre la banda de Marlo Stanfield y la imposibilidad de culpabilizar a él o a sus lugartenientes de los veintidós cadáveres encontrados en las casas abandonadas, los detectives McNulty, Freamon y Bunk beben en la barra de un bar:

J.M.: Guy leaves two dozen bodies scattered all over the city, no one gives a fuck.
B: It's because who he dropped. You can go a long way in this country killing black folk. Young males especially. Misdemeanor homicides.
J.M.: If Marlo was killing white women.
L.F.: White children.
B: Tourists.
J.M.: One white ex – cheerleader tourist missing in Aruba.
B: Trouble is, this ain't Aruba, bitch.
L.F.: You think that if 300 white people were killed in this city every year, they wouldn't send the 82nd Airborne? Negro, please. (Episodio 2).

En esta conversación a tres bandas, los detectives presentan algunas de las claves del fracaso de las políticas públicas de seguridad. En primer lugar, estaría la apuesta por las estadísticas frente a las investigaciones policiales, más costosas y que requieren un mayor tiempo para dar sus frutos. En segundo lugar, que no existe un interés real en combatir la violencia porque ésta afecta principalmente a ciudadanos afroamericanos. A raíz del caso que construyen McNulty y Freamon sobre un asesino en serie que mata a personas sin hogar descubriremos que asociadas directamente al racismo aparecen la pobreza y la desigualdad. Las administraciones públicas no intervienen con planes ambiciosos en la lucha contra la violencia que se extiende por las ciudades porque la misma tiene lugar en ghettos y afecta a hombres afroamericanos en situación de pobreza y exclusión social. Personas invisibilizadas, como el propio alcalde Carcetti denuncia (Episodio 8), por el sistema.

Cuando McNulty comienza a construir el caso falso, informa al sargento Landsman de la posible conexión entre tres cadáveres de personas sin hogar. Éste le contesta “He’s killing vagrants, is he?” y acto seguido simula una masturbación (Episodio 3). Ante la falta de atención del sargento, McNulty filtra la información a una periodista del *Baltimore Sun*. La noticia, lejos de acaparar la portada como el detective esperaba, se encuentra en el medio del periódico, apilada entre otras informaciones, bajo el titular “Slayings of homeless men could be related” (Episodio 3). Efectivamente a nadie le importan las personas marginalizadas. Sólo cuando McNulty y Freamon introducen un elemento fetichista-sexual en el caso lograrán captar la atención mediática en primer lugar, de la opinión pública en segundo y de los representantes públicos en tercero.

Si *The Wire* había abordado con anterioridad el fracaso de las políticas de seguridad y el racismo y la exclusión social, en esta temporada une ambos problemas para explicar por qué no existen estrategias públicas que combatan una violencia que, además, retroalimenta la desigualdad, la exclusión y el racismo, cada día más presentes en nuestras sociedades y ciudades.

6.7. TREME

Seis meses después del paso del huracán Katrina por New Orleans y del colapso de su sistema de diques de contención, la ciudad sigue intentando reponerse de la catástrofe. Los servicios públicos están paralizados, gran parte de la población no puede regresar a sus casas, el pago de los seguros se retrasa y las administraciones se resisten a investigar lo sucedido antes, durante y después del huracán. *Treme*, el nombre del barrio de los músicos de la ciudad, por excelencia, retrata la vida de un grupo de supervivientes en una ciudad en la que la vida se resiste a desaparecer.

6.7.1. Actores: estrategias, tácticas y discursos

6.7.1.1. Creighton Bernette

El profesor Creighton Bernette es una de las voces más críticas dentro del universo creativo de Simon. Bernette simboliza la frustración, rabia e impotencia que generaron las instituciones públicas por su gestión de la catástrofe y por su dejadez de funciones previa a la misma. La primera vez que este profesor de literatura en la University of Tulane aparece en el relato, lo hace al lado del sistema de diques, cuyo fracaso provocó la inundación de la ciudad. Bernette está siendo entrevistado por un reportero de televisión británico, llegado a New Orleans para cubrir la crisis de la ciudad.

C.B.: The explosion people heard was actually an unsecured barge, ramming into the canal wall, not dynamite.

R: People think there was a conspiracy.

C.B.: Drown 80% of the city? Vees. In whose interest was that? Why displace so many working class folks, black and white? It makes no sense.

R: Are you saying this was a natural disaster, pure and simple?

C.B.: A natural disaster?

R: A hurricane is.

C.B.: What hit the Mississippi Gulf coast was a natural disaster... a hurricane, pure and simple. The flooding of New Orleans was a man-made catastrophe. A federal fuck-up of epic proportions. And decades in the making (...). The levees were not blown. Not in '65 and not three months ago. The flood protection system built by the army corps of engineers, A.K.A. the federal government, failed. And we've been saying for the last 40 years since Betsy that it was gonna fail again unless something was done. And guess what? It was not. (...). The levees weren't blown. The floodgates failed, the canal walls failed, the pumps failed. All of which were supposedly built to withstand a much greater storm.

R: Are you suggesting criminal liability?

C.B.: Absolutely. Find the responsible parties and put them on trial, corps of engineers; the federal, state, local government; the contractors who used substandard materials and the goddamn sleazebag politicians that they have in their pockets.

R: So, given that it's all gone pear-shaped, why should the american taxpayer foot the bill to fix New Orleans? It's going to cost billions.

C.B.: Well, since when don't nations rebuild their great cities?

R: For the sake of argument, let's say New Orleans was once a great city.

C.B.: Are you saying that New Orleans is not a great city, a city that lives in the imagination of the world?

R: I suppose... if you're a fan of the music, which has rather seen its day, let's be honest; or the food, a provincial cuisine which many would say is typically american, too fat, too rich... then yes, of course, New Orleans has its advocates, but what about the rest of the country?

C.B.: Hate the food, hate the music, hate the city. What the fuck are you doing down here? You fucking limey vulture motherfucker! (Episodio 1)

Acto seguido, Bernette tira el micrófono del reportero al Mississippi e intenta, en un ataque de ira, arrojar también la cámara al agua. En esta conversación, en la que se hace palpable la frustración y rabia del profesor, aparecen las principales proposiciones de los discursos que enarbolará a lo largo de la primera temporada de la serie. En primer lugar, define la destrucción de gran parte de New Orleans como un desastre humano, no natural, consecuencia de la inacción de las diversas administraciones, en especial la federal, al no llevar a cabo mejoras en un sistema de diques que se sabía, antes de la catástrofe, que no garantizaba la seguridad de la ciudad en el caso de que un huracán de la magnitud del Katrina llegara a la misma. Por ello, Bernette exige la asunción de responsabilidades por parte de las administraciones involucradas y la persecución penal de los culpables, llevando a cabo una investigación focalizada en las dinámicas económicas y de poder corruptas existentes entre constructores y representantes públicos, un problema urbano tratado con anterioridad en *The Wire*, como hemos sostenido.

La segunda macroproposición discursiva del profesor, consiste en una defensa a ultranza de la necesidad, por no decir el deber, de reconstruir New Orleans, una de las grandes ciudades americanas. Un símbolo de la historia y la cultura del país. Si Bernette se ve en la obligación de realizar esta defensa es porque en el país crecen las voces que denuncian que ello implicaría un enorme desembolso económico por parte del gobierno federal, de tal forma que toda la ciudadanía estadounidense financiaría con sus impuestos la reconstrucción del tejido urbano y sus espacios y equipamientos públicos.

Como forma de canalizar su frustración y transmitir su discurso al margen del sistema mediático tradicional, Bernette comienza a grabar videos a través de Youtube. El primero de ello es especialmente interesante, porque ataca los discursos que se están generando a nivel nacional pidiendo que el gobierno federal no invierta en la reconstrucción de la ciudad; sentando, además, sus principales proposiciones sobre la situación de New Orleans.

This is Creighton Bernette from New Orleans. Yeah, we're still here. I just want to say something to all y'all trying to figure out what to do about our city. Blow me. You say: "why rebuild it?". I say, "fuck you". You rebuilt Chicago after the fire. You rebuilt San Francisco after the earthquake. Let me tell you something: anything that's any fucking good in Chicago came from someplace else. And San Francisco is an overpriced cesspool with hills. To Houston and Atlanta: may I say "lick my hairy balls". You took in thousands of our people, but guess what? You still suck. We got more cultura in one neighborhood than you got in all your sorry-ass sprawling suburbs put together. Tou New York: fuck you too. You get attacked by a few fundamentalist fucking assholes and the federal money comes raining down like rose petals. Our whole fucking coast was destroyed. And we're still waiting for somebody to give a good goddamn. But you want to write off New Orleans, cancel carnival. Let me tell you something: Tuesday, February 28th, wherever the fuck you all are, will be just another gray, dreary, sorry-ass fucked-up Tuesday. Bur down here, there'll be Mardi Gras. Fuck you, you fucking fucks! (Episodio 4).

El orgullo de la ciudadanía de New Orleans, a pesar de los problemas de corrupción y violencia de la ciudad, es una proposición que Simon y Overmyer sostienen a lo largo del relato. Un orgullo basado en la cultura y en la vida en la ciudad, en la posibilidad de desarrollar un sentimiento de pertenencia a tu comunidad gracias a la ocupación del espacio público que llevan a cabo sus habitantes, y no sólo durante el carnaval.

Durante el mismo, la asociación de la que forma parte Bernette construye una carroza que muestra al alcalde de la ciudad, Nagin, prostrado con su pene erecto, bajo el título “Nagin’s wet dream” mientras delante de la misma caminan los miembros de la organización disfrazados de espermatozoides y regalando condones (Temporada 1, Episodio 6).

Poco antes de darse por vencido, Bernette, otra vez vía Youtube, critica el funcionamiento de las empresas mediáticas y la velocidad en la que se consumen las informaciones y se olvidan los acontecimientos; y enarbola en su discurso los principales problemas urbanos:

Creighton Bernette here, still in New Orleans, which is still where you left it. I’m sorry if I’m making a pest of myself here. I would hate to exacerbate any growing sense of “Katrina fatigue” in the country at large. Perhaps you’ve experienced this “Katrina fatigue” if you watch T.V. or read your hometown paper. I mean, it was fun for a while being outraged at the national response. And the pictures from the dome of the convention center were shocking. Anderson Cooper was here. Katie Couric too. But now we’re on our own. And here’s the thing: for a while, I thought we could rely on our sense of ourselves, on the fact that we were, regardless of race, class or color, new orleanians first and last. But there’s an election coming, right? And no way a shared sense of purpose is gonna survive a New Orleans election. Right? Now there are people openly delighted with the fact that thousands of exiles, most of them black, won’t be able to vote. Meanwhile our incumbent mayor, sensing this, talks crudely about New Orleans remaining a “Chocolate City”. Meanwhile a bunch of idiot planners are busy running around putting green dots on maps deciding which neighborhoods they think ought to go back to cypress swampland. And, oh yeah, while no one was looking, they just laid off every single school teacher in Orleans parish. Because no one’s plans apparently included the public school system. So, America, if you’re feeling guilty for your Katrina fatigue, I’m here to put thing into perspective. It’s not all about you, really. Because down here in the city of misrule, we are always our own worst enemy. (Episodio 7).

A los problemas exógenos, el olvido de la administración federal y de la ciudadanía estadounidense, se unen, así, los problemas endógenos de una ciudad cuyas dinámicas de poder están intensamente relacionadas con la corrupción de los representantes públicos y la exclusión de las personas sin recursos económicos, generalmente afroamericanas que se han quedado sin casa, bien porque sus barrios han sido los más dañados por la inundación, bien porque se quiere poner en marcha un proceso de reurbanización de los mismos, para que pasen a ser habitados por personas de mayor poder adquisitivo, expulsando así a sus antiguos residentes. Bernette se da, así, por vencido, considera que las dinámicas de poder urbanas son inalterables, las instituciones irreformables y la ciudad nunca volverá a ser la misma. “Whatever comes next, is just a dream of what used to be” (Episodio 8). Finalmente, el profesor Creighton Bernette se suicida tirándose de un barco de transporte (Episodio 9).

6.7.1.2. Toni Bernette

“He quit. He fucking quit. Whole goddamn city down on its ass. All of us still here, one day after the next. Can’t dance fo’em when they quit.” (Temporada 1, Episodio 10). Así explica la abogada Toni Bernette, esposa de Creighton, por qué no va a cumplir los deseos de su marido, en cuanto a su funeral se refiere. De esta forma, también, Simon y Overmyer contraponen la visión del mundo de Toni a la de Creighton. Toni Bernette no se va a dar por vencida. Tras varias décadas ejerciendo de abogada en la ciudad, enemistándose con los principales actores de poder de la misma por su defensa de los derechos civiles, sigue creyendo en que la resistencia frente al sistema da resultados, generando cambios en el mismo, aunque sean mínimos comparados con el sacrificio que requiere.

Bernette personifica en el relato la lucha contra la corrupción policial. Mientras en *The Wire*, Simon y el ex – detective Burns, centran sus críticas en la política de cifras, las dinámicas de poder internas y la politización del departamento, en *Treme*, Simon apunta hacia el abuso de autoridad llevado a cabo por parte del departamento de policía de la ciudad durante el Katrina, y cómo el mismo intenta encubrir los desmanes y corruptelas, una vez que la vida en la ciudad es restablecida. A través de los dos casos principales en los que trabaja Bernette a lo largo de la serie, el del hermano de Ladonna (Temporada 1) y el de Abreu (Temporadas 2-4), Toni muestra a los espectadores, el grado de corrupción alcanzado por la policía, pero también el hecho de que combatir esa corrupción genera resultados. Bernette consigue descubrir qué le pasó al hermano de Ladonna (Temporada 1, Episodio 7), que había desaparecido en medio de la catástrofe y, finalmente, colabora con sus tácticas a que el departamento de Justicia de Estados Unidos investiga la corrupción sistémica en la policía local y, además, logra que detentan al agente que había asesinado a Abreu durante la tormenta (Temporada 4, Episodio 5).

Frente al acoso al que han sido sometidas tanto ella como su hija (Temporada 3), Bernette logra que se haga cierta justicia y combatir la impunidad de las fuerzas de seguridad en su ejercicio del poder coercitivo. Ante los terribles problemas urbanos y la resistencia del sistema a ser reformado, Simon contrapone una visión humanista del mundo, una defensa del ser humano como actor que puede generar transformaciones y resistirse a las dinámicas de poder que atentan contra los derechos de la ciudadanía.

6.7.1.3. Davis McAlary

La forma en que se enfrenta el dj Davis McAlary a los problemas urbanos, supone una tercera vía con respecto a las visiones del matrimonio Bernette. Mientras Creighton articula un discurso fatalista, llegando a la conclusión que no se pueden reformar las instituciones, ni modificar las dinámicas de poder urbanas; y Toni pone en marcha tácticas que le permiten alterar el funcionamiento del sistema de poder, participando dentro del mismo, de sus instituciones; McAlary desenvuelve tácticas de resistencia a través de la cultura, llegando, incluso, a subvertir las dinámicas de poder urbanas cuando decide presentarse a concejal de su distrito (Temporada 1, Episodio 5). Articula su campaña, concebida como una crítica a la corrupción política y la falta de servicios y equipamientos públicos, en torno a una canción que él mismo compone y canta:

Look, up in the sky! It's a bird! It's a plane! It's... oh, hell yeah. I'm with you, New Orleans. Bring this bird down to 8,000. Let's have a look-see. Oh, no. Oh, no, that's not good at all. Your city's wet, really wet! It must be twice as bad on the ground. Twice as bad? Twice as bad? You think?! Shame, shame, shame on you now, dubya. Shame, shame, shame on you now, dubya. Shame, shame, shame what you have done. We was on the ropes, we were down and out, you flew on over, never did come down. (...) So dig it: now we've got the people of New Orleans, living on air forcé bases and in ratty-ass motels, from Utah to Georgia, and people in Washington talking about keeping the housing projects closed. Yeah, that's right. They don't want no more poor people coming back to New Orleans. But I'll tell you what, New Orleans without poor people, ain't New Orleans, because it's the people without a pot to piss in who keep the beat and blow the horns and step in the streets. And right now y'all are stuck listening to this messed-up white boy because whichever 14-year-old from Lafitte projects is the next smiley Lewis, he's stuck out there in East Bumfuck, Texas. He can't get home to sing this fucking song! Shame, shame, shame... (Temporada 1, Episodio 5).

La principal propuesta de su campaña es legalizar la marihuana para, con los ingresos impositivos que ello generará, arreglar los baches de las calles. Esta táctica es una de las muchas que lleva a cabo Davis a lo largo del relato. Emplea su trabajo en una emisora de radio local para difundir sus críticas al sistema, así como su defensa de la cultura y la tradición de la ciudad. Escribe una ópera sobre los problemas urbanos y el fracaso de las administraciones (Temporada 3) y pone en marcha su propio negocio como guía turístico para combatir la política turística masificada y superficial, con un recorrido por la auténtica New Orleans y los lugares donde se produjeron hitos culturales relevantes (Temporada 3). Al igual que Creighton, tiene una visión agudamente crítica del estado de la ciudad y enarbola discursos, a través de la música, contra dicha situación, pero, en cambio, él no se da por vencido, es, como Toni, un resistente, aunque él evita participar en las dinámicas de poder locales, sino que busca generar un impacto en la comunidad, a través de la cultura y de la comunicación con el resto de personas que conforman la misma.

6.7.1.4. Ladonna Williams

Ladonna regenta un bar en New Orleans y tiene dos hijos que viven, provisionalmente, en Baton Rouge, con su segundo marido, un dentista. Reside con su madre, puesto que ésta se niega a dejar la ciudad hasta que no aparezca su otro hijo, que desapareció durante el huracán. Ladonna, al igual que gran parte de los actores que presenta el relato, no entiende su vida fuera de New Orleans, de ahí que siga al frente de un bar dañado por la tormenta y acuciada por los vecinos, que le piden dinero a cambio de permitirle tener música en directo.

Esta mujer es otra resistente más. Junto con la abogada Toni Bernette consigue, tras lidiar con las trabas burocráticas de las diversas administraciones, así como con los engaños y las falsificaciones de algunas de las personas que trabajan en las mismas, descubrir que su hermano murió mientras era retenido por un error administrativo (Temporada 1, Episodio 8). Tras enterrar a su hermano, una vez que ha pasado el Mardi Gras, Ladonna recorre las calles de barrio con la banda de música y el resto de asistentes al funeral, bailando y moviendo un pañuelo blanco (Temporada 1, Episodio 10). La cultura sirve, en New Orleans, para deshacerse del dolor y celebrar la vida frente a la muerte. En ese mismo episodio, Ladonna se había negado a que Toni siguiera con la investigación para averiguar, con exactitud, las

circunstancias de la muerte de su hermano, que según la policía falleció de forma accidental. Como le dice a la ayudante de Bernette: “my brother’s gone. A lot of people gone. And the ones left, we’ve got to be about the day to day.” (Temporada 1, Episodio 10).



Ilustración 73. *Treme*. Temporada 1. Episodio 10.

Tras el entierro de su hermano, su madre abandona New Orleans para mudarse, ella también, a Baton Rouge, lo cual intensifica las presiones de su marido para que Ladonna se traslade a vivir de forma permanente a la capital del estado de Louisiana. Sin embargo, se mantiene firme en su deseo de continuar en New Orleans, a pesar del auge de la violencia que está registrando la ciudad, una vez que las principales organizaciones criminales se han vuelto a instalar en la misma. En el tercer episodio de la segunda temporada, cuando se disponía a cerrar su bar para irse a casa, Ladonna es asaltada por dos hombres, que la violan y la golpean. Tras este acontecimiento, Williams queda profundamente dañada, se muda temporalmente a Baton Rouge y cae en una fuerte depresión. Decidida a vender su bar y abandonar New Orleans para siempre, se encuentra en un local con uno de sus violadores, a pesar de que el mismo había sido detenido previamente. Ladonna acude junto a su marido a la Justicia, allí constatan que éste fue liberado por un error administrativo, otro más en la vida de Ladonna, al retirar la denuncia que pesaba sobre él, otra víctima de violación, obviando la cárcel, el hecho de que la denuncia de Ladonna seguía en pie. Esto provoca la ira de la misma y, paradójicamente, su salida de la depresión, gracias a la energía que la frustración y la rabia generan en ella:

What the fuck is wrong with you people? You lose my brother in the damn jail for months and then you let this vicious little motherfucker go the first chance you get. We trying t olive in this city. We trying to come back here, put what little shit we got back together and live. And all y’all manage to bring to that is nothing. Rebuild a house? Hell no. “Fill out these forms and wait”. Get your child back in school? Which one? You got three different school systems. Two of ‘em ain’t teaching shit and the third one can only hold but so many. Open the hospital back up? Hell no. Let’s tear down some more neighborhoods instead. Solve a crime or two? Oh hell the fuck no! (...) Bitch, I’m past upset. I’m all the way to lost-my-fucking-mind. (Temporada 2, Episodio 11).

Ladonna esgrime así, algunos de los principales problemas urbanos asociados a la inacción o al fracaso de las administraciones públicas. Ella no es de las que se rinde. Su marido, al contemplar la escena, decide que sacarla de New Orleans, de su mundo de la vida, es un error, sólo puede ser ella misma en su ciudad. Simon retrata así la intensidad del vínculo entre las personas y sus ciudades y comunidades.

En la tercera temporada, sufre el acoso de un amigo del violador que sigue encarcelado, hasta el punto de que le quema el bar para forzarla a que retire la denuncia (Temporada 3, Episodio 9). Aún así, se mantiene firme, acude a juicio y ve como el jurado es incapaz de llegar a un veredicto, de tal forma que queda libre (Temporada 3, Episodio 10). A pesar de todo lo que le ha pasado, Ladonna sigue creyendo en su ciudad, en su bar conoce a Albert Lambroix, del que hablaremos más adelante, y todas las relaciones que mantiene con su comunidad hacen que ésta se vuelque para apoyarla económicamente y pueda reformar el bar y abrirlo de nuevo (Temporada 3, Episodio 10). Simon no es benevolente con sus personajes, sino que los enfrenta a los problemas reales de la vida en una ciudad cercenada por el colapso de las instituciones y amenazada por la violencia y las dinámicas de poder. La resistencia de Ladonna a abandonar su ciudad es una defensa a ultranza del derecho a la misma y una reivindicación de la vida en común.

6.7.1.5. Antoine Batiste

Antoine Batiste es un trombonista de New Orleans, ex marido de Ladonna y padre de sus hijos. Tras la tormenta el gobierno federal prohibió que él, su nueva esposa y su hija pequeña volvieran a vivir a la casa de su suegra, considerando que ese barrio era inhabitable. Como consecuencia de ello vive con su familia en un pequeño departamento. Su mujer, Desiree, trabaja como administrativa en un colegio concertado, mientras que él va sobreviviendo económicamente con pequeños bolos a los que lo van contratando. Desde un entierro (Temporada 1, Episodio 1), hasta tocar en el aeropuerto para las personas que llegan a la ciudad, sean habitantes que regresan desde la diáspora o turistas (Temporada 1, Episodio 7), pasando por clubs de striptease (Temporada 1, Episodio 3). A través de Batiste, *Treme* explora la realidad económica de un músico medio en un contexto de crisis económica y en el que la cultura tradicional está perdiendo espacio.

En la segunda temporada, Antoine pone en marcha una banda, Antoine Batiste and his soul apostles, y consigue, por intermediación de su esposa, un trabajo como subdirector de la banda de una escuela pública sin recursos (Temporada 2, Episodio 3). Por medio de su mirada, primero escéptica y luego comprometida, *Treme* bucea en el caos reinante en el sistema educativo de la ciudad, que ya se encontraba, como en el caso de la Baltimore de *The Corner* y *The Wire* en crisis, pero que con el colapso de la administración tras el Katrina quedó destrozado, como veremos al abordar este problema.

Batiste es un personaje interesante porque a diferencia de Toni y Creighton Bernette o de Davis, no es un hombre políticamente comprometido, sin embargo, a través de su experiencia como profesor se involucra en la transformación del sistema y en combatir la desigualdad y la exclusión que el mismo genera. De esta forma, Simon sostiene discursivamente que si las personas se involucran en la gestión de los bienes, servicios y espacios comunes, podrán entender qué no funciona de forma adecuada y proponer alternativas para cambiar las políticas públicas que se ponen en marcha. Desde su posición de profesor, Batiste establece relaciones comunicativas con sus alumnos y se preocupa tanto por su educación como por transmitirles la cultura de New Orleans. Cuando descubre que una de sus mejores alumnas no sabe leer y que el colegio público carece de un departamento especial que pueda afrontar este problema, intenta, sin éxito, buscarle un centro donde si puedan ayudarla (Temporada 3, Episodio 6). Así, se compromete con cambiar la vida de las personas, con mejorar su

comunidad. Posteriormente, otra de sus alumnas deja de ir al colegio porque han asesinado a su novio mientras iba con ella y teme que intenten asesinarla a ella también (Temporada 4, Episodio 2). Antoine va a su casa e intenta protegerla. Finalmente, la chica es asesinada y la policía informa a Batiste de que a su novio lo habían ejecutado al confundirlo con su hermano, que formaba parte de una organización criminal. Este acontecimiento sirve para que Antoine sea consciente de la violencia que existe en la ciudad y cómo amenaza el mundo de la vida de las personas que la habitan.

Cuando el relato se acerca a su final, Batiste tiene que hacer frente al funcionamiento del sistema educativo. El profesor había puesto en marcha una actividad extraescolar para poder trabajar más tiempo con los chicos y profundizar en sus conocimientos. La directora se dirige a él para comunicarle que deben cancelar el programa porque implica mantener el colegio abierto cuando ya es de noche y el seguro del mismo no cubre dicho supuesto, de tal forma que los niños estarían desprotegidos por el seguro y el colegio, si sucede algo, sería el culpable. Batiste propone llevar a cabo la actividad en otro lugar, pero la directora vuelve a esgrimir las normas establecidas por la junta educativa y su incapacidad para oponerse a las mismas. A lo que Batiste, impotente, responde: “you mean you’re telling me that I have kids who want to play and learn this music and we can’t figure out a way to do that? You telling me that there’s more of a liability for them sitting in this room playing than running the streets?” (Temporada 4, Episodio 4). La rigidez de la burocracia de un sistema escolar infra-financiado y deteriorado dificulta, así, ofrecer una mejor educación a los chicos, apartándolos, como ya sostenía Colvin en *The Wire*, de las esquinas y la violencia que existe en las mismas.

6.7.1.6. Albert Lambreaux

El jefe indio Albert Lambreaux simboliza la importancia de la cultura en una ciudad orgullosa de sí misma y de su rica historia, en un país con pocos siglos de existencia. Lambreaux regresa a New Orleans tras seis meses exiliado en casa de una de sus hijas en Houston, una de las principales ciudades de acogida de la diáspora generada por la inundación de New Orleans. Cuando por fin puede regresar se encuentra con el hecho de que su casa es inhabitable. Las paredes están carcomidas por la humedad, el suelo agrietado por el agua y los muebles destruidos.



Ilustración 74. *Treme*. Temporada 1. Episodio 1.

A pesar de ello, decide quedarse en New Orleans, acondicionar el bar de un amigo para que su grupo de indios pueda volver a la ciudad y prepararse para el Mardi Gras. Cuando le pide ayuda a uno de sus hombres que se dedica a deshacerse de los escombros y la basura generada por la catástrofe, disfrazado de indio con un resplandeciente traje amarillo en medio de la noche, éste le responde “Albert, you gonna clean out that bar for practice? And not one of your people can even make it back? There might not be no carnival this year! No Saint Joseph’s neither. Albert, ain’t nobody home. Ain’t nobody even thinkin’ about no needle and thread. Some of them houses still got bodies up in them.” (Temporada 1, Episodio 1). Sin embargo, el jefe consigue que le preste su ayuda. A partir de este momento, Lambreaux se compromete con la lucha de las personas por volver a sus hogares, empleando su posición de líder de la comunidad, como jefe indio, para presionar a los políticos locales.

Lambreaux acude a inspeccionar un barrio, Calliope, en el que el gobierno prohíbe re-habitar las casas, para constatar en primera persona, el estado de las mismas. Así, descubre que la mayoría de las casas se han visto poco afectadas por la tormenta y la inundación y que podrían ser habitadas de nuevo. Sin embargo, sus propietarios no pueden regresar por la prohibición gubernamental. “I makes no sense. Yeah, what does these days?” (Temporada 1, Episodio 2). Al analizar este problema urbano entraremos a escrutar por qué el gobierno niega a las personas su derecho a volver a vivir en sus casas, a pesar de que las mismas no corren riesgo de venirse abajo y son aptas para ser habitadas.

El jefe acude a hablar con el asesor del concejal que representa a su distrito. “Y’all need to open up Calliope or Lafitte. My people want to come on back home before Mardi Gras. Now you open up just a few of them buildings. And we’ll take care of the rest.”. “Projects are federal” responde el asesor, liberando a la administración municipal de la responsabilidad en la gestión del espacio urbano de la ciudad. “That don’t mean, that y’all can’t press ‘em to do the right thing. I mean, I wouldn’t mind seeing a little something from y’all about getting our people back home too.” responde, indignado, el Lambreaux. Al ver al jefe, y ser conocedor de su importancia dentro de la comunidad, el concejal se acerca a saludarlo. “My gang wants to come on back home. But they need places to stay. Now the projects sittin’ there empty. They didn’t flood, didn’t blow over” le explica Albert al concejal. “Oh, chief, wish I could do it. But you know that’s not my call. Hey, you know my door’s always open. Eric, make sure chief Lambreaux gets in to see me.”. Acto seguido, el concejal se dispone a marcharse y Lambreaux lo para colocando enérgicamente su mano en el pecho y lo mira a la cara, dejándole claro que pretende combatir contra la inacción municipal y las políticas federales que dificultan el regreso a casa de las personas, de los miembros de su comunidad. “Our people.” (Temporada 1, Episodio 5).

Ante la ausencia de políticas activas de vivienda, que faciliten el regreso de las personas que se encuentran desperdigadas por todo el país, Lambreaux decide desenvolver una táctica que consiste en ocupar una de las viviendas habitables, situada en uno de los barrios declarados inhabitables por el gobierno federal y que pertenece a una persona que conoce y le ha dado su permiso, llamar, acto seguido, a los medios y presionar, a través del espacio mediático, a las diversas administraciones (Temporada 1, Episodio 7). Sin embargo, la policía acude al lugar, le exige que se marche porque está prohibido vivir en ese barrio y le informa de que la casa ya no pertenece a esa persona, sino que es propiedad de la autoridad de vivienda de New Orleans. Lambreaux se mantiene firme en su táctica de ocupar la casa y generar un discurso en contra de las políticas federales y de la inacción municipal, que pueda

transmitirse a la opinión pública de la ciudad. Finalmente es detenido, perdiéndose el Mardi Gras (Episodio 8).

Sin embargo, el jefe puede liderar, finalmente, a su grupo de indios durante St. Joseph, el otro gran día festivo para la cultura india de la ciudad. El sargento de relaciones con la comunidad de la policía y él llegan a un consenso previo, para evitar el surgimiento de conflictos entre la policía y los indios durante la ocupación de las calles que llevan a cabo estos (Episodio 9). A través de la ocupación, libre, carente de planificación, del espacio público los indios reivindican tanto la cultura de la ciudad como su derecho a la misma.

A lo largo del relato, Lambreaux estará a punto de darse por vencido, ante la ineficacia de las administraciones, que retrasan el pago de las subvenciones para reconstruir las casas (Temporada 2, Episodio 4), sin embargo se impondrá su sentido de pertenencia a la ciudad y su defensa de la cultura local. Finalmente, morirá de cáncer, en el penúltimo episodio de la serie, no sin antes pedirle a su hijo que crie a su futuro nieto o nieta en la cultura urbana.

6.7.1.7. Delmond Lambreaux

Delmond es el hijo de Albert Lambreaux, vive en New York City y es un trompetista de jazz moderno. Entre padre e hijo existe una tensión constante porque uno defiende el respeto absoluto a las tradiciones y el otro, la necesidad de innovarlas para hacer avanzar el arte. De todos los personajes protagonistas de la obra, Delmond es el único que vive fuera de New Orleans por voluntad propia. Sin embargo, está constantemente en New Orleans, hasta el punto de que mientras en la ciudad de Louisiana forma parte de la comunidad, en New York se limita a transitar por los espacios urbanos sin establecer conexiones con los mismos. A través de Delmond, Simon explora lo importante que es el sentimiento de pertenencia, así como la posibilidad, en las ciudades globales, de vivir en una ciudad, pero no vivir la ciudad. Delmond conversa sobre New Orleans y su cultura y se implica en la difusión de la misma, así como en las tradiciones de los indios o, incluso, en la gestión del espacio urbano y las políticas públicas culturales de la ciudad. Sin embargo, nunca elabora un discurso sobre New York como ciudad, como espacio de convivencia. La ausencia de esa mirada sobre la ciudad en la que teóricamente vive, dice mucho no de New York, sino de New Orleans y de la homogeneización de las ciudades globales, una crítica que subyace en todos los procesos de transformación del espacio urbano que aborda Simon en sus obras

Lambreaux es un actor interesante dentro del sistema cultural de New Orleans. A diferencia de Davis o Antoine, Delmond tiene una proyección internacional, su carrera profesional no se circunscribe al ámbito urbano y su arte se ve influenciada por corrientes musicales globales. Sin embargo, en la segunda temporada, pone en marcha un proyecto artístico que conecta la música tradicional de New Orleans con el jazz moderno. Cuenta para ello con el apoyo de su padre, como guardián de las esencias culturales de la ciudad. A través de este proyecto y, sobre todo, del proceso de creación que lo condujo hacia el mismo, Lambreaux reflexiona sobre su propia identidad como ciudadano de New Orleans. A diferencia del resto de obras de Simon, el sistema cultural juega un papel fundamental en *Treme*, de cara a explicar cómo funciona la ciudad y cómo es el mundo de la vida de las personas que la habitan.

Precisamente, Lambreaux es contactado por un grupo de promotores inmobiliarios que pretenden poner en marcha, junto a las administraciones públicas, un proyecto de centro nacional de jazz en el Treme, en el Louis Armstrong Park. Buscan que los Lambreaux doten de legitimidad al proyecto con vistas a convencer a la comunidad de su pertinencia y beneficios para la cultura de New Orleans. “We want the whole spectrum of authentic New Orleans cultura” le dice uno de los promotores (Temporada 3, Episodio 5). Sin embargo, según avanza el proyecto, Lambreaux va descubriendo que el mismo no busca defender la cultura local, sino rentabilizarla, de cara a potenciar la industria del turismo. Finalmente acaba por devolver el cheque que le habían dado por sus servicios de asesoría, negándose a beneficiarse económicamente de un proyecto que no tiene en cuenta a la comunidad y que no se ha concebido con el respaldo de la misma (Temporada 3, Episodio 10). Se resiste así a colaborar en un diseño del espacio urbano y de la cultura en los que no cree.

6.7.1.8. Janette Desautel

El otro personaje central del relato, que vive fuera de Louisiana a lo largo del mismo, es la chef Janette Desautel. A diferencia de los Lambreaux, Batiste o McAlary, Janette no es una ciudadana nativa de New Orleans. Llegó a la ciudad seducida por su cultura y por la relevancia de su gastronomía a nivel nacional. Decidió establecerse allí, abrió su propio negocio y abrazó las tradiciones y la forma de vida de la ciudad. Sin embargo, tras el Katrina, su negocio se vio seriamente afectado, tuvo que hacer reformas y endeudarse, ante la tardanza de su compañía de seguros de abonarle el dinero que le correspondía. Sus proveedores, sumidos en problemas económicos también, dejaron de fiarle y ante la disyuntiva de pedirle a sus trabajadores que no cobraran durante un tiempo o cerrar el restaurante, optó por la segunda. “I’m not gonna ask you to work without pay. I can’t.” le dice a sus empleados cuando les comunica el cierre del negocio (Temporada 1, Episodio 6). La actividad económica de la ciudad no puede recuperarse porque las ayudas públicas no están siendo facilitadas y las compañías de seguros intentan evitar el pago de los mismos. Tras intentar trabajar en solitario, con una pequeña furgoneta-cocina y darse por vencida, Janette abandona la ciudad (Temporada 1, Episodio 10), para mudarse, al igual que Delmond, a New York. Su vida allí consiste en ir de casa al trabajo y del trabajo a casa. En alguna ocasión la vemos cenando en otros establecimientos, pero la serie nunca la muestra viviendo realmente la ciudad, como si hacía en New Orleans. Reforzando la crítica elaborada a partir de la desconexión entre Delmond y NYC.

Finalmente, y tras rechazar ofertas previas de otros empresarios, Janette acepta una oportunidad de negocio que le ofrece el propietario de una cadena de restaurantes, y abre en New Orleans un establecimiento ambicioso empresarialmente donde ella ejercerá el control creativo (Temporada 3). Pero desde el inicio las tensiones entre la visión creativa de Janette y la mercantilista de su socio, comienzan a minar el funcionamiento del restaurante, así como la vida de la propia cocinera. El conflicto entre ambos termina por estallar y ante la incapacidad de llegar a un consenso, Janette renuncia a su puesto de trabajo y con él a su propio nombre como marca. Abre un pequeño restaurante en una zona menos céntrica de la ciudad, renuncia a obtener grandes ingresos pero recupera, a cambio, el control sobre su arte (Temporada 4).

6.7.1.9. Annie

En paralelo al proceso vital, laboral y artístico que experimenta Janette, *Treme* muestra lo que le sucede a Annie, una violinista, cantante y compositora. Al inicio de la serie Annie formaba un dúo musical con su novio, que tocaba el teclado. Ambos se ganaban la vida tocando en la calle, para los turistas (Temporada 1). Por medio de Annie, *Treme* construye una historia de empoderamiento a través de la cultura. Poco a poco, Annie se atreve, primero a cantar, luego a componer (Temporada 2), a formar su propia banda y más tarde a fichar por un sello importante y salir de gira. Sin embargo, en el proceso de escalar por la industria musical de Estados Unidos, surge en ella la tensión entre su ambición profesional y su pasión creativa (Temporada 3). Cuando su manager la sitúa, en la última temporada, en la dicotomía entre elegir mantenerse fiel a su estilo creativo, pero renunciar a que su arte llegue a escala nacional; o viajar a Nashville, cuna de la música country, grabar con otros músicos y producir un arte más comercial, Annie termina por elegir la segunda opción. Así, Simon contrapone la decisión de Annie a la de Janette, para construir un discurso más complejo sobre las complejas dinámicas que se establecen entre el trabajo y el arte, entre la ambición y el control creativo. De esta forma, el autor presenta este conflicto interno, pero evita construir una crítica que condene la decisión de Annie, sino que articula una defensa de la libertad en la toma de decisiones individuales.

6.7.1.10. Sonny

Sonny es un holandés apasionado de la música de New Orleans que terminó, junto a su novia Annie, llegando a la ciudad poco tiempo antes del Katrina. Durante el mismo, Sonny ayudó a salvarles la vida a diferentes personas atrapadas por el agua en sus casas. Lo que vio durante aquellos días lo dejó traumatizado, intenta aparentar que no, construyendo un discurso heroico sobre aquellos días (Temporada 1, Episodio 3). Sin embargo, cuando un señor al que le salvó la vida, lo reconoce en el Mardi Gras en un bar, Sonny no presta atención a la historia que el hombre relata. Intenta huir de sus recuerdos. Pero estos lastran su presente: es adicto a las drogas y al alcohol, está frustrado porque no cree que su talento esté a la altura del de Annie y tiene miedo de que ésta lo abandone artísticamente. Todo ello acaba por destruir su relación al final de la primera temporada de la serie. Durante la segunda, Sonny arrastra los mismos problemas, incumpliendo con sus obligaciones como músico en la banda de Antoine Batiste.

Sólo cuando se aleja de la ciudad y de las relaciones nocivas que mantenía, Sonny consigue desintoxicarse y empezar una nueva vida en la costa rural de Louisiana, trabajando como pescador. Este personaje recuerda, inevitablemente, a Fran y Blue de *The Corner*. Ellos, para evitar recaer en sus problemas, tenían que salir del ghetto, de su mundo de la vida, renunciar a su comunidad. Sonny también tiene que renunciar a New Orleans, porque sus traumas y adicciones están asociados a la misma. Ello no impide, que al final del relato pueda volver a la ciudad y seguir tocando, una vez que su vida se ha asentado: se ha casado con una chica completamente alejada de su anterior estilo de vida y tiene un trabajo estable (Temporada 4). Ha conseguido romper con las dinámicas que le hacían daño.

6.7.1.11. Terry Colson

Si a través de Toni Bernette, David Simon explora la posibilidad de combatir la corrupción sistémica de la policía de Baltimore, mediante tácticas que busquen alterar el funcionamiento de las dinámicas de poder, desde fuera del departamento, a través del teniente Colson retrata la resistencia que lleva a cabo una persona que forma parte de dicho departamento y por lo tanto está sumido en la corrupción institucional. Si Sonny guarda estrechos paralelismos con algunos de los personajes de *The Corner*, Terry podría ser un personaje de *The Wire*, un policía que lucha contra las dinámicas de poder institucionales, intentando desenvolver tácticas que infrinjan la cadena de mando y sirvan para transformar la institución y las políticas que lleva a cabo.

En la segunda temporada, Colson observa como los detectives de la unidad de homicidios culpabilizan del asesinato de una mujer a su marido, aunque todo hace indicar que fue fruto de un atraco a la casa, porque en la misma calle se produjo un intento de robo pocos minutos antes y cuando llegó la policía al lugar del crimen no había ningún indicio de que había sido el marido el asesino, sino que éste se encontraba protegiendo a su hijo. Colson descubre que los detectives del departamento, preocupados por las cifras de criminalidad, realizan detenciones, a menudo arbitrarias, en casos en los que creen que no podrán hallar al verdadero culpable. Saltándose la cadena de mando, informa de ello al subdirector del departamento. “You’re not fifth district. You’re not homicide. You go to a chief?” le espeta el capitán de homicidios. “Is this about turf, John? The city’s on its knees. Do your job and I wouldn’t have to fucking do it for you” denuncia Colson. “You’re gonna get a reputation, Terry” le amenaza el capitán (Temporada 2, Episodio 6). Al poner en marcha esta táctica Colson incumplió algo más sagrado dentro de la institución, que la cadena de mando, transferir información negativa sobre compañeros. Antepuso de esta forma su deber como ciudadano para con una ciudad al borde del colapso, acuciada por la violencia y la corrupción, a su propia carrera y estabilidad personal.

Tras este suceso, Colson es trasladado a homicidios, teniendo que lidiar con los hombres a los que traicionó, señalando las dinámicas erradas que articulan el funcionamiento de la unidad. Terry le relata su situación a Toni, de la que es amiga, lo cual también es visto de forma negativa por sus compañeros, ya que Bernette es uno de los principales actores de oposición al departamento de policía que hay en la ciudad. “I am transferred to homicide. Yeah, they give me a shift and they drop me right under the captain that I pissed off.”, por qué hicieron eso, le pregunta Toni, a lo que él contesta “Think it through. Either I get the godos on Guidry and I help them get rid of him or...” “Guidry finds a way to do you” completa Toni (Temporada 2, Episodio 9).

Nada más llegar a su nuevo puesto, Colson desenvuelve una táctica aún más arriesgada que la de saltarse la cadena de mando. Envía al laboratorio dos casquillos que, teóricamente, pertenecen a dos crímenes, que podrían estar conectados entre sí y que está investigando Bernette (Abreu y Seals), bajo la hipótesis de que la policía cometió esos asesinatos durante el Katrina. Sin embargo, en realidad, ambos casquillos son de una misma escena del crimen (Seals), porque no existen casquillos analizables de la otra. Colson informa de ello al capitán Guidry y uno de los casquillos se pierde antes de llegar al laboratorio. De esta forma, el teniente constata la corrupción existente en la unidad y la estrategia de encubrimiento de las acciones posiblemente delictivas llevadas a cabo por la policía durante la gestión de la catástrofe (Temporada 2, Episodio 11). Acto seguido, Colson se reúne con un agente federal,

para que comience una investigación que destape la corrupción del departamento de policía, puesto que el mismo es irreformable desde dentro. “You guys gotta come in and clean house.” (Temporada 2, Episodio 11).

Una vez que comienza a correr el rumor en la unidad de que Colson está colaborando con los federales para poner fin a la corrupción en el departamento, comienza a ser acosado por sus compañeros (Temporada 3). El sistema se niega a ser reformado. Recibe una paliza de un sospechoso, sin que el detective que se encontraba en el lugar, lo ayude (Temporada 3, Episodio 9). Mientras tanto, el FBI no interviene en el departamento, porque la administración Bush no quiere ahondar en los delitos cometidos durante el Katrina y la vulneración de los derechos civiles (Temporada 3, Episodio 4).



Ilustración 75. *Treme*. Temporada 3. Episodio 9.

Sólo tras las elecciones presidenciales de 2008 en las que resulta elegido presidente Barack Obama, el departamento federal decide abrir una investigación sobre la corrupción en la policía de New Orleans. Terry colabora activamente y, finalmente, dimite de su puesto, dado el papel que ha jugado en el desarrollo de los hechos. Decide, así mismo, irse de la ciudad, por miedo a las represalias y mudarse a Indianapolis, donde viven sus hijos y empezar allí una nueva vida (Temporada 4, Episodio 5). Su capacidad de resistirse a las dinámicas de corrupción y de poder de la institución para la que trabajaba, facilitaron la posibilidad de intervenir en la misma y sanearla. El precio a pagar fue dejar su profesión y su ciudad. Simon vuelve a incidir así, en la posibilidad de cambiar el sistema a pesar de la brutal oposición del mismo a ser transformado, como consecuencia del arraigo en su interior de dinámicas corruptas.

6.7.1.12. Nelson Hidalgo

Nelson Hidalgo es un texano que llega a New Orleans, con la intención de hacer negocios durante el proceso de reconstrucción de la ciudad. Hidalgo se dedica a ir a zonas que han sufrido una catástrofe y llegar a acuerdos con las administraciones públicas y los empresarios locales para llevar a cabo demoliciones, construcciones, reformas, etc. Si en la segunda temporada de *Treme* desembarca en New Orleans, en el transcurso de su presencia en el relato está a punto de irse a Tabasco (México), donde otro huracán destruyó el estado y finalmente termina marchándose a Galveston, Texas, para llevar a cabo las mismas operaciones inmobiliarias y urbanísticas, tras otra catástrofe.

Hidalgo, que mantiene importantes relaciones económicas, y por lo tanto de poder, con reputados cargos públicos republicanos, como el gobernador de Texas, Rick Perry (actual secretario de Energía de la administración Trump), establece contacto, por intermediación de amigos que tienen en común, con C.J. Liguori, un banquero de Louisiana y un actor importante dentro del sistema político, económico y de poder de New Orleans. “Never let a disaster go to waste” afirma Hidalgo en su primer encuentro con Liguori (Temporada 2, Episodio 1), definiendo la esencia de su estrategia de poder. Hidalgo, a través del dinero y los contactos que éste facilita, conseguirá contratos públicos e información privilegiada sobre los planes urbanísticos que se pondrán en marcha.

Poco después de su primer encuentro con Liguori, Hidalgo logra, gracias a éste, ser subcontratado por el FEMA, la agencia federal encargada de gestionar las situaciones catastróficas, para llevar a cabo demoliciones y deshacerse de los escombros, por 200,000 dólares (Temporada 2, Episodio 2). Así funciona su sistema de negocio. Sin embargo Hidalgo no se limita a mantener su alianza con Liguori, en cuyo banco ingresa una gran cantidad de dinero. Si no que, por consejo de éste, intenta ganarse la confianza del presidente del Consejo Municipal, Oliver Thomas, de cara a poder obtener contratos municipales. Una vez que lo logra, Hidalgo propone a Thomas que el Ayuntamiento le entregue a él la contrata por la que compra cable para los ordenadores (Temporada 2, Episodio 6), puesto que él puede ofrecerles la misma cantidad por un precio muy inferior al que están pagando, que se encuentra, claramente, sobredimensionado. Thomas, con fuertes lazos en la comunidad de músicos de la ciudad, le pide que realice una donación para que pueda celebrarse un desfile, puesto que los organizadores no pueden pagar las tasas que el Ayuntamiento les está exigiendo. A cambio, Thomas le consigue una reunión con el concejal que controla la elección de la empresa que consigue la subcontrata. Cuando se reúnen, Hidalgo le dice “I know one thing, new is definitely cheaper. You guys are spending at least half a million a year too much on all your component cable. Maybe more than that (...). The cables you’re overpaying for are the very same cables I am offering for less. They all come from the same taiwanese warehouse.” (Temporada 2, Episodio 8). El concejal le dice a Hidalgo que si sube el precio del cable, puede darle la subcontrata. Nelson no sale de su asombro: “You want me to raise my prices? I’m trying to save the city money here.”.

Uno de los principales aciertos de Simon al dibujar a Nelson Hidalgo, radica en que lo construye narrativa y discursivamente no sólo como un actor que ejerce el poder, sino también como un hombre que no tiene problema en defender sus intereses y métodos y que tiene un deseo real de entender y disfrutar de la ciudad en la que está especulando. Los constructores de *The Wire* no eran personajes complejos, Hidalgo sí lo es, su objetivo es hacer dinero, pero no busca desfalcar a las arcas públicas o engañar a las administraciones, le basta con establecer relaciones con los actores que ejercen el poder, por eso no entiende que el Ayuntamiento de New Orleans le pague más dinero por algo que él se ofrece a hacer por una suma inferior, obteniendo, aún así, grandes beneficios. “Saving the city money doesn’t seem to be anybody’s idea of a priority” le dice después al concejal Thomas. Y le entrega un sobre con dinero por su intermediación. Simon asocia así, las relaciones de poder con el financiamiento de los representantes públicos y sus campañas, algo que ya había criticado abiertamente en *The Wire* (Temporada 2, Episodio 8).

En paralelo, Hidalgo, junto a Liguori, compra un gran número de inmuebles en zonas de la ciudad que entrarán en un plan de reurbanización, que pondrán en marcha las administraciones públicas. El objetivo es venderlas posteriormente a una cifra económica

superior, especulando así con las mismas (Temporada 2, Episodio 9). Sin embargo, cuando el concejal Thomas es detenido en una operación contra la corrupción, Liguori se desvincula de Hidalgo por las relaciones que éste mantiene con Thomas, por miedo a que el concejal pacte con la fiscalía y hable sobre el dinero que obtuvo del empresario texano (Temporada 2, Episodio 11). Pero, Hidalgo saldrá del exilio y volverá a hacer negocios con Liguori hasta su marcha a Galveston. Treme muestra así cómo las dinámicas de poder y los flujos de dinero alteran nuestras ciudades, así como la gestión del dinero público.

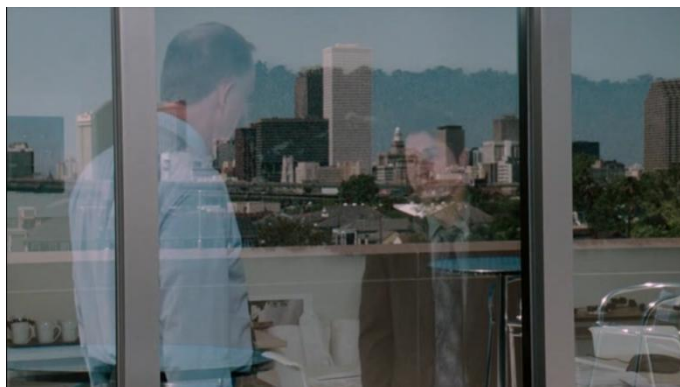


Ilustración 76. Treme. Temporada 2. Episodio 9.

Volviendo a cómo observa Hidalgo el funcionamiento del sistema, éste descubre que a través de la NOAH, un programa de reforma de viviendas afectadas por la catástrofe, una empresa de Florida está obteniendo grandes cantidades de dinero pero no está llevando a cabo dichas reformas. A cambio del silencio de Hidalgo, lo pone en contacto con las personas que deciden las concesiones de la NOAH. Sin embargo Nelson sí pretende realizar las reformas por las que está cobrando. “The difference between us and her: we’re actually gonna do the work. See, that’s the thing with these people. You don’t have to game the system. It’s already gamed for you. You just gotta know the rules. Ha!” (Temporada 3, Episodio 2). En estas frases, Nelson Hidalgo explica el funcionamiento del sistema y por qué el mismo abre la puerta a la corrupción. Él no necesita engañar al sistema y cobrar por un trabajo que no hace, puede ganar dinero igualmente, haciendo lo que debe de hacer, lo único que necesita es tener las conexiones necesarias. Como consecuencia de ello, Simon sostiene que el problema del sistema no radica sólo en la posibilidad de corromper a las personas encargadas de dictaminar a quién contrata la administración pública, sino también en la falta de control de las obras y de los contratos que ésta adjudica. Y es en ese punto en el que Hidalgo decide que no quiere desfalcarse a las instituciones, porque sus relaciones de poder ya le permiten ganar dinero llevando a cabo un buen trabajo. Así, nos encontraríamos con un doble fallo del sistema. El primero consiste en que permite que los actores que controlan las relaciones económicas puedan corromper a funcionarios y representantes públicos. El segundo, que dichos actores cobren dinero de las administraciones sin realizar el trabajo por el que sus empresas han obtenido el contrato público.

En último lugar, cabe destacar una conversación que tienen Nelson y su primo, en el último capítulo de la segunda temporada. Porque a través de la misma, Simon construye un diálogo directo entre *The Wire* y *Treme*. En la segunda temporada de *The Wire*, Frank Sobotka afirmaba, lacónico, que Estados Unidos (aunque es extrapolable a las sociedades occidentales) antes construía cosas. Lo que construye ahora gente como Hidalgo, en la economía global es dinero.

P: Nelson, man, let me ask you something... what do you do?
 N.H.: What do I do? What do you mean?
 P: What is it that you do?
 N.H.: I do deals. I make money.
 P: But what do you make? What is it that you do?
 (...)
 N.H.: I do a deal, something gets done. (Temporada 2, Episodio 11).

6.7.1.13. C.J. Liguori

La mejor forma de presentar a Liguori la lleva a cabo Nelson Hidalgo, antes incluso de conocerlo. “No just any banker. One of the powers behind the throne, a kingmaker (...) he’s a friend of my friends.” (Temporada 2, Episodio 1). Liguori ejerce un gran poder en la ciudad porque ha establecido a lo largo del tiempo relaciones económicas con el resto de grandes actores urbanos (constructores, representantes públicos...). En *The Wire*, David Simon y el resto de guionistas habían presentado a grandes constructores, sin embargo la banca no había sido escrutada, *Treme* viene así, a completar el entramado de relaciones de poder que existe en torno a la construcción de la ciudad y a la transformación del espacio urbano. El objetivo último de la estrategia de poder de Liguori es, como en el caso de Hidalgo: generar riqueza y obtener ingresos económicos. “I hope you’re here to make money, because there is money to be made” le dice a Hidalgo en su primer encuentro. Pero a su vez, su estrategia se articula en torno a su visión de la ciudad:

This is a unique opportunity top ut things right, to fix New Orleans. Crime, schools, infrastructure. We’ve been on the downhill slide for a very long time. This is a second chance for this city. You know, at one time we were the biggest city in the South. Then Houston and Atlanta and Dallas left us in the dust. Now people say, “why rebuild New Orleans at all?” Have you heard that in Dallas? I bet you have. But there has to be a city here. The mouth of the Mississippi. Has to be a port here. The nation needs it. The nation needs New Orleans. And there’s no reason why New Orleans can’t be a great city once again, why it can’t be a great, modern, 21st-century city. (Temporada 2, Episodio 1)

Resulta especialmente interesante comparar este discurso con el enarbolado por el profesor Bernette. Ambos defienden la reconstrucción de la ciudad ante las demandas crecientes de renunciar a la misma. Sin embargo, Bernette lo hace desde la ausencia de poder y sosteniendo que Estados Unidos no puede dejar perecer a una de sus grandes ciudades, tanto por las personas que la habitan como por la cultura que dichas personas mantienen viva. En cambio, Liguori defiende la reconstrucción en términos meramente económicos, al considerar que por su situación geográfica, New Orleans puede convertirse en una ciudad global estratégica para las dinámicas económicas y de poder de la sociedad de consumo. Además, aunque ambos puedan estar de acuerdo en algunos de los problemas urbanos, en el discurso de Liguori subyace cierto clasismo y racismo. La ciudad que éste quiere reconstruir, se sustenta en la destrucción de los barrios de menores rentas económicas, habitados en su mayoría por afroamericanos, por nuevos barrios reurbanizados y gentificados gracias a la inversión pública y a la construcción de grandes infraestructuras, como el centro nacional de jazz que planea construir en las inmediaciones del Treme (Temporada 3).

A pesar de ser republicano, Liguori es, ante todo, un hombre de negocios, con lo cual, viviendo en una ciudad y un parish de dominio absoluto de los demócratas, no tiene problemas en establecer relaciones económicas, comunicativas y de poder con representantes públicos adscritos a dicho partido, ya sea el concejal Thomas o el alcalde Nagin, como se ve en la gestión del centro nacional de jazz. Lo más importante es el dinero, incluso más que su visión de la ciudad o de las políticas públicas que se deben poner en marcha.

6.7.1.14. Oliver Thomas

Como hemos señalado con anterioridad en el presente trabajo, el ex – presidente del Consejo Municipal de New Orleans, Oliver Thomas, interpreta a una versión ficcional de sí mismo en *Treme*, reforzando el diálogo que se establece en la obra entre los acontecimientos reales sucedidos en New Orleans durante y después del Katrina y el relato ficticio que se sustenta sobre los mismos. En el quinto episodio de la segunda temporada, Thomas, el personaje, conversa a la salida de los juzgados con Sofia Bernette, la hija de Toni, que trabaja para él como becaria. Ésta le echa en cara que no se manifieste públicamente en contra de la subida de tasas a los clubs que deseen desfilar por las calles, que ha dictado al Ayuntamiento, a pesar de que personalmente el concejal esté en contra de las mismas. Thomas se defiende asegurando que no puede articular un discurso crítico con la política del alcalde, porque puede ser que en algún momento necesite su apoyo. “I’m a politician. What I show in public, might not be what I do in private. What I say to the mayor might not be what I say to your mom, the clubs or some newspaper reporter. But I can promise you, young lady, a couple of weeks from now pigeon town gonna be stepping.” (Temporada 2, Episodio 5). Como indicamos al abordar a Nelson Hidalgo, Thomas empleó su poder para pedirle a Hidalgo que hiciera una donación a los clubs y así pudieran desfilar a pesar de las desorbitadas tasas municipales. Simon retrata así una forma de gestionar lo público oscurantista y que renuncia a hacer política y a fomentar canales de participación ciudadana. Thomas resuelve un problema público, que afecta a las arcas municipales, a la ocupación del espacio público y a la comunidad, a través de las dinámicas de poder que mantiene con un empresario. Dichas dinámicas degeneran en prácticas corruptas y de auto-enriquecimiento cuando, finalmente, Thomas acepta una donación de Hidalgo, como analizamos con anterioridad.

Oliver Thomas, se había convertido, en la New Orleans post-Katrina, “an eloquent voice for the city’s dispossessed” (Nossiter, 2007, 14 de agosto). Lo cual lo había convertido en el principal candidato a suceder a Nagin al frente de la alcaldía cuando terminara su segundo mandato. La propia Toni Bernette, conocedora de las dinámicas de poder locales y de la corrupción existente en la administración municipal, creía que Thomas era un buen hombre, que realmente se preocupaba por su comunidad (Temporada 2, Episodio 11). De ahí el interés de Simon por deconstruir al político y emplear al propio Thomas como actor, para que dicha deconstrucción fuera más realista.

En su último encuentro, Sofia le pregunta a Thomas por qué se corrompió. “I can’t really say. I don’t think. I’ve figured it out. But what I do know is everything we do counts. Everything. It all plays out.” (Temporada 2, Episodio 11). De esta forma, Simon argumenta que cuando la corrupción es sistémica, la posibilidad de caer en este tipo de dinámicas se banaliza hasta convertirse en una forma de proceder normalizada. El concejal Oliver Thomas real fue condenado por haber recibido sobornos por valor de 19.000 dólares en 2002, “from a

well-connected local businessman and restaurateur who was trying to keep a city parking lot contract.” (Nossiter, 2007, 14 de agosto).

6.7.2. Conflictos

6.7.2.1. Conflicto entre la ciudadanía y el gobierno federal

Al abordar las tácticas y discursos de los actores de mayor relevancia narrativa, hemos podido observar algunos de los conflictos que articulan la obra de Simon sobre New Orleans. El gobierno federal de los Estados Unidos es un actor que apenas hace acto de presencia en el relato, pero con el que la ciudadanía mantiene conflictos. Por una parte, estaría la responsabilidad de la administración federal en la construcción de los diques de contención, así como la gestión de la crisis llevada a cabo por la FEMA. Por otra parte, nos encontraríamos con la inacción del gobierno en el proceso de reconstrucción de la ciudad, así como en la lucha contra la corrupción en la administración local. Y en tercer lugar, las políticas erradas llevadas a cabo, como la prohibición de re-habitar determinados barrios de la ciudad.

Como hemos analizado con anterioridad, al abordar el discurso de Creighton Bernette, éste sostiene que la inundación de la ciudad no fue un desastre natural, sino una catástrofe provocada por el ser humano, como consecuencia de los defectuosos diques diseñados por el cuerpo de ingenieros del ejército. Tras la inundación, la FEMA no fue capaz de gestionar la crisis, como afirma Davis en el primer episodio de la obra: “The mafia is way better equipped to run New Orleans than the United States government, the state of Louisiana... (...) I mean, hey, do you think the mob would have dragged ass the way FEMA did and left little old ladies to rot on rooftops?” (Temporada 1, Episodio 1). Al comenzar la ficción seis meses después del Katrina, el análisis de la actuación del gobierno federal antes de la catástrofe, durante e inmediatamente después se articula en torno a las críticas de Creighton y Davis. Sin embargo, lo que realmente aborda Simon, es la inacción del gobierno federal en medio de una crisis urbana sin precedentes, así como la planificación errada del tejido urbano que se lleva a cabo desde el gobierno federal.

En lo tocante a la segunda cuestión, como hemos visto a través del jefe Lambreaux, el gobierno federal prohibió la re-ocupación de barrios levemente dañados por el Katrina, impidiendo el regreso a casa de miles de personas desperdigadas por todo el país, conformando una gran diáspora ciudadana. El gobierno federal juega con la ventaja de no ser un actor que ejerce el poder en un nivel superior, el nacional, de tal forma que no es visto como un actor que participa en las dinámicas de poder urbanas, aunque ejerza una gran influencia en las mismas a través de la legislación y sus agencias (FEMA, FBI) y departamentos (Justicia). Así, cuando el jefe Lambreaux exige un cambio en la política de re-ocupación de las casas de la ciudad, no se dirige al gobierno federal, sino a su representante en la administración municipal. El gobierno federal es un actor intangible para la ciudadanía de New Orleans, su poder afecta directamente a sus vidas, pero resulta para ellos imposible llegar a acceder al mismo y así poder entablar algún tipo de relación comunicativa. Con un plano, Treme muestra el abandono al que el gobierno federal ha sometido a la ciudad. “New Orleans left out of president’s script” (Temporada 2, Episodio 7) se lee en un periódico que ojea Davis. Dicho script es el Discurso del estado de la Unión, el de mayor relevancia y

trascendencia estratégica que pronuncia el presidente de Estados Unidos anualmente. Lo hace ante el Congreso, a comienzos de año, y en él desarrolla sus principales proposiciones así como su agenda legislativa para todo el curso. New Orleans, año y medio después de la catástrofe, había dejado de ser una prioridad para el país.

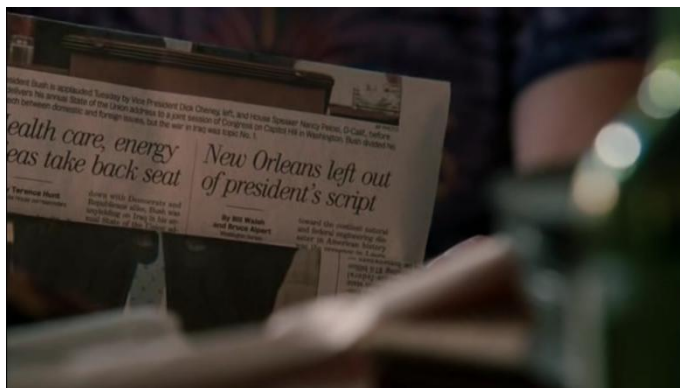


Ilustración 77. *Treme*. Temporada 2. Episodio 7.

Para ayudar a la ciudadanía a rehabilitar sus casas, siempre y cuando se encontraran en las zonas aptas para poder ser habitadas, el gobierno federal puso en marcha un programa de subvenciones públicas, Road Home (<https://www.road2la.org/>). El jefe Lambreaux fue una de las personas que solicitaron dicha ayuda. En las navidades de 2006, más de quince meses después del Katrina, Albert seguía sin haber cobrado dicha ayuda, como le dice a su hijo, enfurecido:

You know how many applications they got for that road home money? 90,000. And mine is one of them. You know how many they processed so far? Now I read this in the newspaper the other day. How many? 82. Now at that rate, when do you think I'ma get my money to fix up my house? Depressed shit. I ain't depressed. I'm just so mad I can't even see staight. (Temporada 2, Episodio 4).

Entre la dilación del pago de los seguros y la tardanza del gobierno federal en facilitar las ayudas económicas prometidas, Lambreaux, al igual que miles de personas, no podía rehabilitar su casa y vivir de forma respetable. Simon construye una crítica durísima al papel del gobierno federal en general y a la administración Bush en particular. Como hemos señalado con anterioridad, dicha administración evitó que tanto el Departamento de Justicia, como el FBI, dependiente del primero, investigaran las violaciones de derechos civiles cometidas durante el Katrina, así como las prácticas delictivas llevadas a cabo por la policía de la ciudad. Bernette le lleva a los federales toda la información que ha obtenido investigando el caso Abreu, para que estos pongan en marcha su propia investigación sobre la unidad de homicidios de la policía de New Orleans. Sin embargo, se muestran poco interesados. Toni, frustrada, se levanta y se marcha, diciéndoles que quizás tras las siguientes elecciones presidenciales sí lleven a cabo una investigación. Mientras abandona la sala, la cámara enfoca a las fotos oficiales del presidente George Bush y el vicepresidente Dick Cheney.



Ilustración 78. *Treme*. Temporada 2. Episodio 11.

De esta forma, Simon critica la política de inacción decretada por el poder ejecutivo del gobierno federal, en la lucha contra crímenes tan graves como los cometidos durante el Katrina por las propias fuerzas de seguridad, encargadas de proteger a la ciudadanía. La vulneración sistemática de los derechos civiles durante la catástrofe y el encubrimiento posterior, fueron invisibilizados por el gobierno federal.

6.7.2.2. Conflicto entre la ciudadanía y las fuerzas de seguridad

Precisamente, ante la dejadez de funciones del Departamento de Justicia de los Estados Unidos, la lucha contra los crímenes e irregularidades cometidos por la policía de New Orleans durante el Katrina, pero también con posterioridad al mismo, quedó en manos de las víctimas, sus abogados y los periodistas. A lo largo de toda la obra, la abogada Toni Bernette, especialista en derechos civiles y en investigaciones criminales, se enfrenta, a través de diversas tácticas, al departamento de policía de la ciudad y las personas corruptas que forman parte del mismo. A partir de la tercera temporada se suma a su lucha L.P. Everett, un periodista freelance que investiga para medios alternativos (*The Nation*, *Pro Publica*). Everett está interesado en indagar sobre posibles “shootings of blacks by white civilians during Katrina”, sin embargo, se ha topado con la oficina del forense, que ha evitado proporcionarle información sobre las autopsias a personas fallecidas durante y después del Katrina. Tras fallar un juez a su favor, la oficina del forense le proporcionó la información sobre las autopsias llevadas a cabo, exceptuando las relacionadas con “gunshots, knife wounds or blunt-force trauma”, es decir, aquellos casos en los que se pudieron haber cometido asesinatos. “Have you ever been to New Orleans before, Mr. Everett? Well, welcome to another world” le responde Toni, acostumbrada a lidiar con la estrategia de evasión y ocultación de información de las fuerzas de seguridad de Louisiana (Temporada 3, Episodio 1).

Mientras Toni sigue investigando la muerte de Joseph Abreu, un hombre blanco, que sospecha que fue asesinado durante una revuelta en un supermercado por un agente de policía, Wilson, del que ha constatado diversos abusos cometidos durante y después del Katrina, gracias a un anuncio que puso en la prensa, pidiendo la colaboración de las posibles víctimas (Temporada 3, Episodios 3-4); LP hace lo propio con la muerte de Henry Glover, un hombre afroamericano, que fue disparado en la cabeza y cuyo coche apareció calcinado cerca del río (Temporada 3, Episodio 3). Ambos acuden a hablar con un médico forense de otro estado,

que estuvo en Louisiana ayudando a las oficinas locales a realizar autopsias tras la catástrofe. “We did do our own autopsies, but whenever there was a suspicious death, anything that looked like a homicide, we turned that over to the locals. And in my mind, I strongly suspected that Glover was a homicide” afirma el forense. Tras la información que le dan Bernette y Everett, el médico acaba afirmando que “there seemed to be a consistent pattern of rendering “undetermined” rulings in cases where evidence of violence was apparent.” (Temporada 3, Episodio 6). Toni y L.P. están desenmascarando una estrategia de ocultación sistemática de posibles asesinatos, cometidos o no por policías, durante el huracán y en los días posteriores al mismo, mientras la ciudad seguía sumida en el caos.

Finalmente, Bernette consigue, además de juntar denuncias por brutalidad policial contra el oficial Wilson, encontrar a un testigo que asegura haber visto como Wilson asesinó a Abreu (Temporada 3, Episodio 9), logrando la detención del agente (Temporada 4, Episodio 5); mientras que L.P. publica la historia de Henry Glover y consigue, tras la victoria de Obama, que agentes del FBI de la división de derecho civiles emprendan una investigación sobre el departamento de policía (Temporada 4, Episodio 4).



Ilustración 79. *Treme*. Temporada 4, Episodio 5.

Sin embargo, el conflicto entre la ciudadanía y la policía de New Orleans, no radica, exclusivamente, en los delitos cometidos por la segunda, durante el Katrina y su política de ocultamiento de las actividades criminales en la ciudad durante la gestión de la catástrofe. Sino que la serie ilustra, reiteradamente, actuaciones policiales desproporcionadas y detenciones policiales arbitrarias. Antoine Batiste es detenido en dos ocasiones: la primera vez, golpea, sin querer, un coche de policía con su trombón, caminando en estado de embriaguez, un agente le da una patada a su instrumento y luego lo golpean a él repetidas veces, antes de detenerlo; la segunda, por hacerle la puñeta a los agentes de policía, después de que estos disolvieran un homenaje a un músico fallecido y detuvieran a varios de los asistentes (Temporada 3, Episodio 1).



Ilustración 80. *Treme*. Temporada 1. Episodio 3.

Cuando la policía de la ciudad desaloja al jefe Lambreaux de la vivienda que está ocupando, en contra del dictamen del gobierno federal, los agentes emplean la violencia contra él, a pesar de que en ningún momento se resiste, por el mero hecho de que se niega a ponerse de rodillas (Temporada 1, Episodio 7), llegando a atacarlo tres policías a la vez. Además, en St. Joseph, y tras haber llegado a un consenso con el sargento de relaciones con la comunidad, unos agentes de policía intentan provocar al jefe y a sus indios, siendo conscientes de que el jefe está en libertad provisional, tras la detención (Temporada 1, Episodio 10), por suerte el sargento hace acto de presencia y evita los desmanes de sus agentes.

En la cuarta temporada, Sonny es detenido por miccionar en un espacio público. Encerrado en el calabozo, ve como un chico con asma muere dentro, ante la inacción del agente de vigilancia, a pesar de que mostraba claros signos de ser incapaz de respirar (Temporada 4, Episodio 1). Lo cual lleva a Toni a comenzar una investigación sobre las muertes que se producen en los calabozos (Temporada 4, Episodios 1-2).



Ilustración 81. *Treme*. Temporada 4. Episodio 1.

6.7.2.3. Conflicto por el modelo de ciudad

En la Baltimore de *The Wire*, los procesos de transformación del espacio urbano, en el contexto de la ciudad postindustrial, se producían como consecuencia de las dinámicas de poder locales y de los diversos intereses de constructores, promotores inmobiliarios y

representantes y funcionarios públicos. Las únicas tácticas de resistencia a estos procesos de reurbanización del espacio, las pusieron en marcha los trabajadores del puerto de la ciudad. Así, en la segunda temporada de la obra, Frank Sobotka, líder del sindicato de estibadores, intentó conseguir el apoyo de los representantes estatales para llevar a cabo obras en el puerto que fortalecieran al mismo. Mientras en la quinta temporada, cuando Carcetti acude a presentar un plan urbanístico en un espacio industrial abandonado, Nick Sobotka se manifiesta en contra de dicho plan, atacando al constructor que lo llevará a cabo.

En *Treme*, la participación ciudadana en la gestión urbanística y en la definición del modelo de ciudad, tras el Katrina, es más intensa. O pretende serlo, puesto que la ciudadanía se ve excluida de los procesos de toma de decisiones, de tal forma, que las personas deben poner en marcha tácticas de resistencia que visibilicen su oposición a los planes desarrollados por las diversas administraciones y los promotores inmobiliarios interesados en los procesos reurbanizadores.

Este conflicto social, entre una ciudadanía que es ignorada y unos poderes públicos con vínculos oscuros con los principales poderes económicos urbanos, es capital en el estudio crítico que elaboran David Simon y el resto de guionistas sobre la New Orleans post-Katrina. A continuación analizaremos los tres momentos centrales de este conflicto por la reconstrucción de la ciudad: la demolición de barrios, la New Orleans Affordable Homeownership Corporation y el centro de jazz.

6.7.2.3.1. La demolición de barrios

En el episodio nueve de la segunda temporada, el Ayuntamiento anuncia un plan de recuperación de las áreas más afectadas por la inundación de la ciudad. Vemos, a través de la televisión, al Oliver Thomas real afirmar: “We have 73 redevelopment teams to start in every distinct neighborhood across this city.” Tras él, el alcalde Ray Nagin defiende que “Now the city is focusing on redeveloping 17 targeted areas around the city. We think that by doing the targeted zones, it’s gonna spur investments and continue...” (Temporada 2, Episodio 9). Liguori e Hidalgo eran conocedores del plan, gracias a las relaciones económicas y de poder que mantienen con los representantes, antes de que el mismo se hiciera público, de tal forma, que ya se habían hecho con la propiedad de numerosos inmuebles en dichas zonas de recuperación. Estos dos actores, interesados en la reurbanización, son conscientes del conflicto social que la misma generará. “Correct me if I’m wrong. Public hearings, land use, neighborhood organizations, concerned citizens, preservationists?” pregunta Hidalgo. “Yeah, that’ll come. And there’ll be a fight, a big one. But, it’s already a done deal. Transparency has its place. But this is for the good of the city” asevera Liguori, perfecto conocedor de las dinámicas económicas y de poder de New Orleans. Este breve intercambio comunicativo entre ambos resulta especialmente interesante porque en él subyacen varias proposiciones que deben ser analizadas. En primer lugar, la ciudadanía, ya sea de forma individualizada o a través del asociacionismo, es vista como un problema dentro del proceso de toma de decisiones sobre el espacio urbano. En segundo lugar, Liguori sostiene que es un problema con el que deberá lidiarse, pero que no alterará la puesta en marcha del proceso reurbanizador de los barrios marginalizados de la ciudad. De tal forma, que los canales de participación ciudadana que abra el Ayuntamiento, no serán nada más que una simulación de participación, un ejercicio de transparencia que no alterará los planes urbanísticos y el modelo de ciudad que

los actores que ejercen el poder desean. “It’s already a done deal” (Temporada 2, Episodio 10).

Dentro del proceso de transformación del espacio urbano, emprendido por el Ayuntamiento, el Consejo Municipal debe votar si se demolen los cuatro grandes barrios de viviendas protegidas de la ciudad, los *projects*, que tan bien reconstruyó Simon en *The Corner* y, sobre todo, en *The Wire* y que posteriormente abordará, también, en *Show me a hero*. La ciudadanía preveé que el resultado de la votación será 4-3 a favor de la demolición, con los cuatro concejales blancos votando sí y los tres afroamericanos votando no. El día de la votación, la ciudadanía opuesta al plan acude al City Hall, sin embargo, la sala donde se reúne el Consejo se ha llenado previamente, para así evitar la entrada de personas críticas con el plan. Éstas se aglutinan a las puertas del Ayuntamiento al grito de “Let us in!”, cuando las vallas de protección del mismo comienzan a ceder, la policía ataca a los manifestantes con gas y tasers. El jefe Lambreaux es una de las personas afectadas, mientras su hijo Delmond intenta lavarle los ojos, un policía se dispone a detenerlos, sin embargo, un compañero se lo prohíbe tajantemente: “Unh-unh, this ain’t gonna be another Indian fuckin’ photo op. Don’t arrest his ass. Him either”.

El resultado final de votación, como descubre Hidalgo, mientras ve las noticias a través de la televisión en un bar, fue un sí unánime a la demolición. “Unanimous, huh? Are you kidding me? There’s only one way you can get to seven-zero out of something like that and it ain’t by holding hands and singing “Kumbaya” (...) I’m just saying when everybody agrees, there’s something in it for everybody.” (Temporada 3, Episodio 5). Así, a través de Hidalgo, un actor que ejerce el poder y sabe cómo funcionan las relaciones entre constructores y políticos, David Simon denuncia la corrupción de los representantes públicos y la ausencia de participación real de la ciudadanía en decisiones tan trascendentales para el futuro de la urbe como ésta, que afecta directamente a las miles de personas que vivían en esos barrios.

6.7.2.3.2. *New Orleans Affordable Homeownership Corporation (NOAH)*

La NOAH es una empresa sin ánimo de lucro creada por el Ayuntamiento de New Orleans para financiar, con dinero federal, obras de reparación en los inmuebles dañados por la inundación de la ciudad. *Treme* presenta a la NOAH a través de una conversación que mantienen Nelson Hidalgo y Robinette, su socio local, el hombre que lleva a cabo los trabajos que Hidalgo consigue:

N.H.: What’s the game nowadays?
Noah
N.H.: Noah? Like the ark?
N-O-A-H. New Orleans Affordable Homeownership.
N.H.: What’s your contract?
I’m a sub. Getting what I can out this Florida lady who got the connect.
N.H.: Christ, that’s half-assed. Your guys can’t do better than that?
Man, I’m demo and hauling me. This clever bitch got us ut here pretending to do the work on this one. Another two, she ain’t got us doing nothing at all.
N.H.: Pretending?
Cheap door, some paint, cut the grass. Bullshit only. You walk inside, the whole damn place rotted out. (Temporada 3, Episodio 1).

De esta forma, Simon sienta las bases de su crítica a la NOAH y a la ausencia total de control por parte de la administración de cómo las empresas privadas gestionan el dinero que se les ha dado para llevar a cabo las reformas. Sin embargo, esto sólo es el comienzo. No existen ni contratos, ni un registro público de qué casas debe reformar cada empresa. “Handshake and a smile (...). The NOAH program, it’s federal money, but the people getting that money have to be connected locally” afirma una activista que se dedica a registrar la ausencia de obras en casas catalogadas como reformadas por la NOAH (Temporada 3, Episodio 2). Así, los trabajos se adjudican sin concurso público, a través de las relaciones de poder locales, incentivando la corrupción y el pago de sobornos, y, además, las reformas no se llevan a cabo, malgastándose el dinero público.

La gestión de la NOAH es, además, caótica y se cimenta sobre la ocultación de información. Desiree, la esposa de Antoine Batiste, descubre que la casa de su madre está dentro del listado de la NOAH como casa a ser reformada porque se encuentra con un cartel de la misma en la propiedad. En ningún momento la administración municipal se puso en contacto con ella. Las personas propietarias de los inmuebles no tienen derecho ni a ser informadas sobre las acciones de la administración, menos aún a decidir si desean que la NOAH lleve a cabo dichas acciones. “At least it’s an actual house (...). Some money’s been going to houses that don’t even exist” le responde la misma activista con la que había conversado previamente Hidalgo (Temporada 3, Episodio 3). Dos capítulos después de esta conversación, la casa de la madre de Desiree es demolida. La misma se encontraba, a la vez, en la lista de inmuebles a ser rehabilitados y en la de casas a ser destruidas (Temporada 3, Episodio 5). Ello empujará a Desiree a involucrarse activamente en la denuncia de los desmanes de la NOAH, así como en la articulación de tácticas de resistencia a la misma, en colaboración con algunas activistas urbanas. Una de ellas le explica a Desiree qué fue lo que pasó con la casa de su madre:

Anyway, you got burned by something called the “imminent health risk” demolition list, where New Orleans took all this FEMA money and put houses on that list whether they needed to be tore down or not. Folks like you waiting on Road Home or insurance checks. [Why?] Well, since the storm, a lot of money’s been made just tearing stuff down. We’re seeing some pattern to where the demolitions are. In mid-city, it might be part of another land grab. Actually getting people home.. I guess no one’s figured out how to tourn a quick buck on that (...). Demolishing houses with people still fighting to come home? This is civic suicide. (Temporada 3, Episodio 6).

En el Mid-City, uno de los barrios de la ciudad, es donde Hidalgo y Liguori llevaron a cabo grandes compras de inmuebles, anticipándose a la aprobación de un plan de reurbanización del barrio, situado por encima del Treme y el French Quarter. La NOAH es, a la vez, parte del proceso de transformación del espacio urbano y la subsiguiente expulsión de las personas de rentas más bajas, y un ejemplo de la corrupción del sistema público municipal. Fuera de la ficción, en agosto de 2008, investigadores federales entraron en las oficinas de la NOAH, acusando a la misma “of abusing a federally financed program that was created to clean up houses damaged by Hurricane Katrina.” (Nossiter, 2008, 11 de agosto).



Ilustración 82. *Treme*. Temporada 3. Episodio 5.

6.7.2.3.3. *El centro nacional de jazz*

Cuando Liguori le habla a Hidalgo, y con él a los espectadores, por primera vez de su proyecto de construir un National Jazz Center en New Orleans, define, a través de las proposiciones de su discurso, algunos de sus objetivos estratégicos: “there’s a chance to monetize the culture down here in a very smart, civic way” (Temporada 3, Episodio 1). Por un lado, Liguori pretende generar dinero a través del atractivo turístico de este espacio, por otro, que el mismo sirva, en primer lugar, para centralizar la actividad cultural de la ciudad, que ha tendido siempre a apropiarse del espacio público, y en segundo lugar, que pueda generar un proceso gentrificador en el espacio urbano que lo circunda.

Los promotores que se encuentran detrás del proyecto, se acercan a Delmond Lambreaux en busca de su apoyo y el de su padre, puesto que ambos simbolizan la innovación y la defensa de la tradición cultural de New Orleans. En una reunión, le enseñan a Delmond una maqueta del edificio y le anuncian algunos de los espacios y servicios con los que éste contará. “We got a state-of-the-art recording studio, classroom and exhibition space, maybe a café, art gallery...” Pero Delmond está preocupado por la valla que separa el parque Louis Armstrong, donde se planea construir el centro de jazz y el resto del Treme, la cual es odiada por la comunidad, ya que ha servido históricamente para apartar a los niños, afroamericanos, sin recursos económicos, que viven en el barrio, de dicho parque. “It’s an insult. Keeps the kids out, the little Louis Armstrongs. Tells them they’re not wanted”, asevera Delmond. Los promotores acceden a buscar la forma de eliminar dicha valla y afirman que “we want the whole spectrum of authentic New Orleans culture. The real deal, that’s the experience people want” (Temporada 3, Episodio 5). Resulta interesante observar la forma en la que éste promotor construye la frase. La proposición central de su discurso es que desean contar con toda la cultura de la ciudad, no por justicia, visibilización o respeto, sino porque así podrán reconstruir una experiencia de lo que es la ciudad, para que sea consumida por los turistas. Y aquí radica el conflicto con respecto al National Jazz Center, no es un espacio pensado para el uso de los agentes culturales urbanos, sino para el disfrute de las personas que visiten New Orleans. Simon presenta y critica la puesta en marcha de un modelo de ciudad, a través del aprovechamiento económico de su cultura, planeado por los actores que ejercen el poder, sin contar con la ciudadanía, de cara a generar beneficios económicos, pero no sociales o culturales.

Finalmente, la valla no será tirada abajo. El Ayuntamiento sostiene que sería demasiado costoso y que pondría en peligro la seguridad pública. “About black kids from the neighborhood using the park, which is right on their front steps” afirma, indignado, el jefe Lambreaux, que ha accedido a asistir con su hijo a una reunión con los promotores (Temporada 3, Episodio 10). Esta conversación hace que los Lambreaux sean conscientes de que el proyecto no está interesado en incorporar la opinión de la comunidad, ni potenciar, realmente, la cultura de la ciudad, sino que busca generar ingresos en una ciudad eminentemente turística y asociada a la música.

Además, el proyecto del centro de jazz lleva aparejado un efecto centralizador de la actividad cultural. Puesto que si una infraestructura de estas dimensiones se pone en marcha en la ciudad, muchos clubs se verán abocados a cerrar, como intenta explicarle Davis a Nelson, cuando entablan conversación en una reunión con la comunidad para presentar el proyecto (Temporada 4, Episodio 1). “The clubs on Rampart, Funky Butt, King Bolden’s, those places were real jazz centers. Those places are where the music comes from. And the city shuts them down” sostiene Davis. Simon articula una crítica a las grandes infraestructuras culturales, concebidas sin tener en cuenta el posible impacto negativo sobre el resto de espacios urbanos dedicados a difundir cultura. El autor sostiene que generar un plan tan ambicioso, sin tener en cuenta a la comunidad musical y al barrio, es un gran error.

6.7.3. Espacios urbanos

La ocupación del espacio público era un elemento central en el estudio crítico de la ciudad que elaboró David Simon en sus dos primeras obras, ambas sobre la ciudad de Baltimore. En *Treme*, la ocupación del espacio público vuelve a ser relevante en el análisis que efectúa Simon. Sin embargo, en aquellas obras, el tráfico de drogas y la lucha contra el mismo, articulaban dicha ocupación, llevada a cabo por las organizaciones criminales. En cambio, en *Treme*, Simon explora las potencialidades de la ocupación ciudadana de los espacios públicos, propiedad de todas las personas que habitan la ciudad.

6.7.3.1. Las calles de New Orleans

Las esquinas de New Orleans no son un espacio de estudio, puesto que *Treme* se acerca a la industria de la droga de forma colateral, a través de la adicción de Sonny. Si bien es cierto que la violencia asociada a las actividades delictivas sí está presente en la obra. Sin ir más lejos, en el último Mardi Gras que relata la serie, el de 2009, siete personas resultaron heridas por disparos cometidos durante un desfile (Temporada 4, Episodio 5). Así, las calles, más importantes que en ninguna otra obra de Simon, se muestran como espacios de conflicto, pero también de comunicación. Lugares donde se producen actos violentos, algunos, incluso, cometidos por agentes de la policía de la ciudad, como hemos relatado con anterioridad. Pero también son lugares de celebración, de reivindicación y de cultura.



Ilustración 83. *Treme*. Temporada 1. Episodio 6.

Simon articula una defensa de la apropiación ciudadana de las calles. Ya en la primera temporada de la serie podemos ver las claves de dicha defensa a través de diversas secuencias. En el cuarto episodio, Davis recorre las calles del Treme en una caravana, enarbolando su crítica musical al sistema y presentándose ante la ciudadanía como candidato a concejal. En el sexto, los Bernette, disfrazados de espermatozoides, desfilan con su caravana, que critica el papel del alcalde Ray Nagin en la New Orleans post-Katrina. En dicho desfile también podemos ver una caravana con un gran cartel que pone “Chirac recómprenos”, haciendo referencia al pasado francés de Louisiana y al presidente de Francia en esos momentos. Ambos acontecimientos reivindican el espacio público como espacio de conflicto y lugar donde se puede hacer política. ¿Dónde se puede hablar de la gestión de lo común, sino en uno de los espacios urbanos comunes por antonomasia? En el séptimo, *Treme* nos muestra el primero de los cuatro Mardi Gras, el gran día del carnaval, que se relatan en la serie y cómo las personas se reencuentran en las calles tras mucho tiempo sin haberse visto, como consecuencia del caos subsiguiente al Katrina y de la diáspora ciudadana que la catástrofe generó. En Mardi Gras miles de personas regresaron a la ciudad y mediante su ocupación lúdica del espacio público reivindicaron su derecho a vivir en la misma. Y en el décimo, como hemos ilustrado con anterioridad, Ladonna despidió a su hermano muerto recorriendo las calles del barrio, mientras que el jefe Lambreaux sale con sus indios en St. Joseph, apropiándose del espacio urbano, sin ningún tipo de planificación, o solicitud administrativa previa.

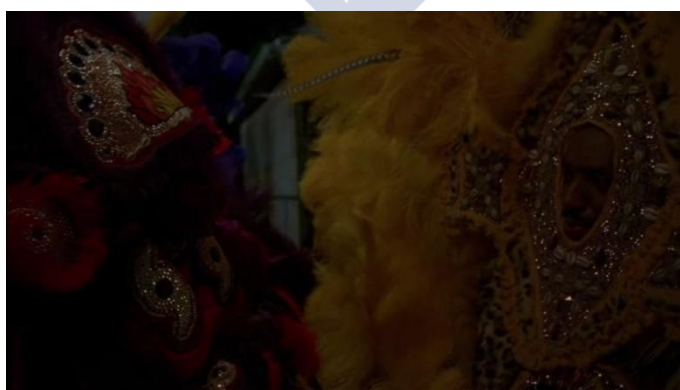


Ilustración 84. *Treme*. Temporada 1. Episodio 10.

Más que nunca en la obra de Simon, el espacio público aparece ligado al concepto de comunidad. Si las esquinas y calles de los ghettos ya se mostraban como espacios de

comunicación y donde se producía sentimiento comunitario en *The Corner* y *The Wire*, en *Treme* dichas relaciones se intensifican, en gran medida gracias a la cultura y un sentimiento identitario mucho más marcado y palpable que en Baltimore, una ciudad secundaria dentro de una megalópolis.



Ilustración 85. *Treme*. Temporada 2. Episodio 6.

6.7.3.2. Los clubs, bares y restaurantes

Si las calles son un espacio fundamental en *Treme*, los clubes, bares y restaurantes adquieren también una relevancia narrativa y discursiva inusitada, dentro del universo creativo de David Simon. En *The Corner* estos espacios eran apenas inexistentes, en *The Wire* estaban asociados a la construcción de las relaciones personales y de la comunidad, sobre todo a través de los trabajadores de la policía y del puerto. En *Treme*, donde la música juega un papel central, son espacios de encuentro entre los diversos personajes y están presentes en todos los capítulos de la obra. Además, dos de las mujeres que protagonizan el relato, Ladonna y Janette, trabajan en estos espacios, la primera es dueña de un bar y la segunda llega a ser propietaria de tres locales distintos a lo largo de la obra. En una ciudad turística como New Orleans, el sector terciario tiene un peso aún mayor que en las ciudades postindustriales clásicas como Baltimore o Yonkers, en las que la industria llegó a ser la actividad económica principal. El peso de las industrias musical, gastronómica y turística en la economía de New Orleans es decisivo para la vida de las personas que la habitan. Todos los personajes protagonistas de la serie, salvo los Bernette, tienen lazos con alguna de estas industrias en particular y con el sector servicios en general.

A través de estos espacios Simon reflexiona sobre tres conceptos centrales en *Treme*: la cultura, la comunicación y la comunidad. Los clubes, como pudimos observar a través de Davis, son espacios de difusión cultural, lo cual los convierte en espacios centrales para el mantenimiento de la cultura local. En ellos, además, las personas conversan, intercambian opiniones y sentimientos, son, como ya pasaba en *The Wire*, espacios eminentemente comunicativos. Ello también provoca que sean espacios de conflicto, como se puede ver, sobre todo, a través de Janette, que en la tercera temporada mantiene un enconado conflicto laboral y estratégico con el co-propietario de su restaurante. Estos espacios son escogidos, a menudo, por Hidalgo y Liguori para hacer negocios, mientras comen y disfrutan de la cultura local. Y a ellos, lleva Antoine a algunas de sus alumnas, para enseñarles las raíces musicales de New Orleans, subvirtiendo las limitaciones del sistema escolar local.

Ello no impide a Simon mostrar la violencia que puede surgir en estos espacios. Para Ladonna, su bar es un espacio central en su vida, no es sólo su fuente de ingresos económicos, su trabajo, sino que también es un sitio donde se siente parte de una comunidad y donde mantiene relaciones comunicativas con otros actores. Pero también es en su bar donde dos criminales la violan y el mismo es, posteriormente, quemado por un amigo de uno de ellos, a modo de amenaza.

Precisamente, ese incendio da pie a que todas las personas que la aprecian se reúnan en un club y recauden dinero para conseguir que pueda reformarlo y abrirlo de nuevo (Temporada 3, Episodio 10). En ese bar, Simon y el resto de escritores de *Treme*, exploran el funcionamiento de una comunidad, a través de los ensayos que llevan a cabo en su interior los indios del jefe Lambreaux antes del incendio (Temporada 3).

Frente a los restaurantes de comida rápida que se podían ver en la Baltimore de *The Corner* y *The Wire*, en *Treme*, Simon hace una defensa de los restaurantes como espacio de creación, como espacio de cultura, al igual que los bares o clubes. Frente a la volatilidad de la comida rápida, el respeto a la tradición y el valor de la innovación.

6.7.3.3. Los edificios públicos

Como consecuencia de la preponderancia de las calles y los espacios vinculados al sector servicios, los edificios públicos tienen una presencia inferior, en el relato, en *Treme* que en *The Wire*. Ello se debe a que pocos actores relevantes narrativamente, trabajan en el sector público. A través del concejal Oliver Thomas apenas vemos el Ayuntamiento, en contraste con la relevancia de dicho espacio en *The Wire*, y en el análisis de las dinámicas de poder que se daban en el mismo, que hacía Simon en aquella obra. Antoine Batiste nos sumerge en el interior de un colegio público de la ciudad, pero lo único que se nos muestra es la clase de música, un espacio donde éste consigue, poco a poco, entablar diversas dinámicas comunicativas con sus alumnos, y el patio, donde los mismos ensayan para desfilar durante el carnaval.

Quizás el edificio público más interesante, desde el punto de vista del análisis, es la unidad de homicidios de la policía de New Orleans. Terry Colson llega al mismo tras haber señalado los problemas que afectan a la unidad. Pronto se encuentra con el rechazo de sus nuevos compañeros y con dinámicas de poder complejas, cimentadas sobre el encubrimiento sistemático de delitos e infracciones cometidas por los detectives durante y después del Katrina. Frente a las calles, los bares o el colegio, que son espacios donde fluye la comunicación, en la unidad la misma se ve cohartada. Terry no puede mantener relaciones comunicativas con sus compañeros porque estos no desean escuchar lo que tiene que decir. Así, se convierte en un espacio abrasivo, sobre todo cuando Colson es señalado abiertamente como un soplón (Temporada 3, Episodio 9). El funcionamiento de este espacio es completamente distinto al de la unidad de homicidios de la policía de Baltimore. Allí surgían dinámicas comunicativas y relaciones personales entre los compañeros, también conflictos, sobre todo en la última temporada, pero era un espacio de trabajo en el que los detectives compartían información y desenvolvían estrategias de forma conjunta. Es inimaginable que en la unidad de homicidios de la policía de New Orleans pueda haber la misma cercanía

personal, en su interior las relaciones están tan corrompidas, que no hay espacio para una comunicación real y constructiva.

6.7.4. Problemas urbanos

6.7.4.1. La corrupción sistémica de las instituciones

El 12 de febrero de 2014, el ex – alcalde de New Orleans, Ray Nagin, fue hallado culpable de veinte cargos de soborno y fraude. “The verdict marks a dubious milestone in a city long associated with an ethically loose style of politics: It makes Mr. Nagin the first New Orleans mayor to be charged, tried and convicted of corruption.” (Robertson, 2014, 12 de febrero). El periodo temporal que reconstruye *Treme*, comienza seis meses después del Katrina y finaliza en el Mardi Gras de 2009, sin embargo la serie incide en presentar la corrupción sistémica de la administración municipal de la ciudad. Tanto en lo relativo a los representantes públicos (Thomas, Nagin), como en lo que respecta a algunos de los departamentos de la administración: la policía, el sistema educativo (Temporada 2, Episodio 2); o a las labores de reconstrucción de la ciudad (la NOAH). Sobornos, desfalcos, contratos públicos otorgados sin un procedimiento competitivo, obras que no se realizan ante la falta de control municipal, proyectos urbanísticos confeccionados a espaldas de la ciudadanía, encubrimiento de delitos y vulneraciones de los derechos civiles... Son algunas de las prácticas corruptas que presenta y analiza David Simon en *Treme*.

Este estado de corrupción sistémica es lo que lleva a Davis a afirmar, desde la ironía, que la mafia es mejor que las administraciones públicas, puesto que aquella por lo menos consigue que se hagan las cosas (Temporada 1, Episodio 1). En directa relación con esta afirmación, el concejal Oliver Thomas consigue que los clubs desfilen, como ya hemos señalado con anterioridad, a pesar de la subida de tasas públicas, haciendo que Nelson Hidalgo, que pretende hacer negocios con él, realice una donación para sufragar las tasas (Temporada 2, Episodio 6). Durante el desfile, Toni Bernette y el concejal se encuentran y mantienen una conversación que visibiliza los elementos centrales del sistema de corrupción, a través del discurso del concejal:

T.B.: Hey, I didn't think this was gonna happen, huh?
O.T.: A last-minute benefactor, an angel.
T.B.: I don't know if I approve, you know. It sets a precedent for paying the higher fees.
O.T.: You wouldn't want this not to happen.
T.B.: No no, and we will prevail in court eventually, eh?
O.T.: That's what I admire about you, Toni... your faith in the system, despite all your experiences to the contrary. (Temporada 2, Episodio 6).

Si un representante de la ciudadanía, elegido democráticamente por la misma, considera que las instituciones no pueden garantizar los derechos de las personas, ¿cómo no va a estar corrompido el sistema? El propio Thomas termina por abrazar la proposición de Davis, la mafia, o en este caso las relaciones de corrupción, por lo menos consiguen que se hagan las cosas, ante la inoperancia de las instituciones. Más allá del enriquecimiento personal, Oliver Thomas sostiene en este discurso que el sistema no funciona y que por lo tanto, es legítimo vulnerar sus normas y cometer delitos. Cuando el concejal renunció a oponerse públicamente

a la subida de las tasas, a hablar, a hacer política, y decidió que la mejor forma de conseguir defender los intereses de la ciudadanía era a través de sus relaciones de poder con los actores que controlan las relaciones económicas urbanas, tomó partido por un sistema corrupto.

6.7.4.2. La ausencia de canales de comunicación entre la ciudadanía y los poderes públicos

La ciudadanía de New Orleans es desoída, sistemáticamente, por sus representantes públicos. En un momento crucial de la historia de la ciudad, en el que deben acometerse numerosas transformaciones en el espacio urbano, así como la reconstrucción de los servicios y equipamientos públicos, la ciudadanía es apartada de la toma de decisiones sobre lo común.

A este respecto, la reunión del Consejo Municipal en la que se decidió por unanimidad destruir los cuatro grandes projects de la ciudad, resulta clarividente y simbólica. La misma tuvo lugar antes de tiempo para evitar el acceso de la ciudadanía crítica a la estancia del City Hall donde se llevó a cabo. La votación fue unánime, a pesar de la oposición manifiesta de parte de la ciudadanía. El proceso fue oscurantista, al igual que el de selección de las zonas urbanas a recuperar o las medidas llevadas a cabo por la NOAH. E incluso cuando se llevan a cabo reuniones públicas, en las que funcionarios municipales presentan los proyectos de la administración a la ciudadanía (Temporada 3, Episodio 2; Temporada 4, Episodio 1), no existe una participación real de la misma, puesto que los propios funcionarios carecen de poder para modificar los planes que presentan. La quiebra en el funcionamiento de las relaciones comunicativas entre la ciudadanía y los cargos electos, en las actuales democracias representativas es un problema urbano de primera magnitud que denuncia David Simon a través de su estudio crítico de la ciudad.

Ello se debe a las dinámicas de poder y comunicación que se establecen entre los actores que ejercen el poder en la ciudad y que terminan por excluir a la ciudadanía de la toma de decisiones. Pero también a la propia inacción ciudadana. Cuando el sargento de relaciones con la comunidad se acerca a hablar con el jefe Lambreaux, mientras éste ocupa la casa de un conocido, a modo de protesta por la prohibición federal de re-habitar algunos de los barrios de la ciudad, se produce entre ellos un diálogo donde Simon presenta algunas proposiciones sobre la parálisis ciudadana.

A.L.: Open the projects.

S: Federal government's got control of these projects. You know this.

A.L.: Yeah, they keep saying. It don't make no sense that nobody in New Orleans is fighting the feds on this one.

S: What does that tell you? If people wanted the housing projects to reopen... I mean, if voters wanted it, you'd see the politicians falling all over each other to demand it. But the people who vote in this town, black and white both, they've been awfully quiet on this thing so far, don't you think? (Temporada 1, Episodio 7).

En primer lugar, podemos observar cómo, desde los poderes públicos, se reduce a la ciudadanía a su condición de votantes que eligen entre diversas opciones, quién desean que ocupe determinado cargo público. Pero también la inacción ciudadana ante la gestión de lo común, ya sea porque están a favor de las medidas que se están llevando a cabo, como sugiere el sargento, o porque no tienen interés en participar en la toma de decisiones. La democracia

representativa a reducido la participación y el establecimiento de dinámicas comunicativas a los procesos electorales y las campañas previas a los mismos. La consecuencia de ello es que parte de la ciudadanía es desoída por los poderes públicos y excluida la toma de decisiones.

6.7.4.3. La crisis del modelo de ciudad

La corrupción sistémica de las instituciones públicas y la ausencia de participación ciudadana en las democracias representativas han derivado, según Simon, en una crisis del propio modelo social, económico, espacial y cultural de ciudad. A este respecto, New Orleans es un caso de estudio especialmente interesante, porque la reconstrucción de gran parte del tejido urbano, arrasado por la inundación durante el Katrina, abre grandes posibilidades de transformación del espacio y de las relaciones económicas, de poder y comunicativas que articulan el funcionamiento de la ciudad y la vida en la misma.

Para Simon, la reconstrucción de la ciudad fue una oportunidad perdida de afrontar los problemas urbanos previos: la corrupción, la desigualdad económica y la exclusión social, la desprotección de la cultura local, la violencia, la carencia de servicios públicos... Lejos de afrontar soluciones a dichos problemas, los poderes públicos, en connivencia con los grandes actores que ejercen el poder urbano, han permitido que se perpetúen, focalizando sus esfuerzos en reconstruir la ciudad de cara a su explotación económica, no a garantizar una vida mejor para la ciudadanía. New Orleans no es vista, desde los actores que ejercen el poder, como un espacio de convivencia, sino como un espacio económico, como una ciudad llena de potencialidades económicas ligadas al sector servicios dentro de la sociedad postindustrial y del mundo global. “We finally have a chance to turn new Orleans around, now that certain elements are gone” le dice su madre a Davis, cuando éste se presenta a concejal. “Your carefully euphemized racist sentiments are duly noted, my darling mother, (...) the city is broke and the city is broken, and it can’t stay broke and get fixed” responde Davis. El discurso de la madre de Davis se articula en torno a una proposición peligrosa: los problemas de la ciudad se arreglarán si se aprovecha la diáspora a la que se han visto sometidas las personas en situación de exclusión social, afroamericanos de barrios ghettificados, sin recursos económicos, para reconstruir la ciudad dejándolos de lado, excluyéndolos definitivamente. Aunque ningún otro actor pronuncie un discurso similar, las estrategias de poder de Liguori o los representantes públicos caminan en esa dirección. El nuevo modelo de ciudad que se quiere imponer en New Orleans está cimentado sobre la terciarización de la misma, la demolición de los barrios de rentas bajas y la gentrificación de los mismos, generando nuevos espacios centrales, cuyos inmuebles sólo estén al alcance de las rentas más altas.

Así, la crisis del modelo de ciudad, en el caso de New Orleans, es consecuencia directa de la propia concepción del mismo. La reconstrucción del espacio urbano responde a los intereses y relaciones económicas, comunicativas y de poder entre los actores que ejercen el poder en la ciudad, no a un debate serio en el seno de la comunidad y de la opinión pública urbana en el que la ciudadanía participe activamente, generando propuestas y entablando dinámicas comunicativas con los representantes públicos. La comunicación, o la ausencia de la misma, y el poder se sitúan como conceptos clave para entender los procesos de transformación del espacio urbano, así como las relaciones económicas existentes en el mismo.

6.7.4.4. La diáspora ciudadana

Como vemos en un largo flashback que *Treme* introduce en el último episodio de la primera temporada, la mayoría de las personas que habitaban New Orleans, abandonaron la ciudad antes del Katrina, ante la orden de evacuación efectuada por las autoridades públicas. Sin embargo, muchos no pudieron volver a sus hogares después, bien porque estos desaparecieron, bien porque eran inhabitables y no contaban aún con el pago del seguro y las subvenciones públicas para hacerlas aptas para la vida, o bien porque el gobierno federal decretó que determinados barrios no podían ser ocupados y más tarde, como hemos analizado ya, el Consejo Municipal aprobó la demolición de los projects, así como de manzanas enteras de otros barrios. La diáspora de la ciudadanía de New Orleans es consecuencia directa de la gestión del espacio urbano realizada por los poderes públicos, los cuales mantuvieron relaciones de poder y económicas corruptas con grandes banqueros, constructores y promotores inmobiliarios. El jefe Lambreaux, que también formó parte de esa diáspora antes de decidir volver a la ciudad, a pesar de que su casa era inhabitable, resumen la situación, empleando la palabra refugiados, para hablar de todas aquellas personas que desean volver a su ciudad y no pueden porque o bien no se lo permiten, o bien no se les facilita su regreso, sino todo lo contrario:

It seems like they're trying to make it impossible for folks to come back (...). My gang. They need someplace to live. My second chief, he got no place to stay. Living out there in his van. Ronnie got a place in the projects. It didn't flood, but they won't let him back in. Half my gang living like refugees in their own country. Somebody needs to make a stand, you know? Draw a line. (Temporada 1, Episodio 6).

6.7.4.5. La falta de servicios públicos

En la New Orleans post-Katrina, la falta de los servicios públicos más básicos afecta, severamente, a la vida de las personas. Cuando Antoine Batiste acude a urgencias, descubre el colapso de las mismas, puesto que sólo hay una o dos unidades para toda la ciudad (Temporada 1, Episodio 4). Muchos semáforos no funcionan y las calles y carreteras de la ciudad están llenas de socavones. Davis pincha su coche en uno de estos. “Four months later, half the traffic lights in this town still don't work. I ain't see on of these potholes getting patched. The goddamn city! Goddamn motherless cunt Katrina!” grita, enfurecido, Davis. “Utility folks been making what they call “service cuts”, when they done, they been filling the holes with gravel” le informa un vecino del barrio (Temporada 1, Episodio 4).

La situación no es mejor en el departamento de policía, como le comunica Terry Colson a la abogada Bernette: “Toni, between the guys who quit during the storm, and the guys that we fired afterwards, I'm at 60% in this district, and the guys who are still on the job, they got no homes, no money. Their families are living out of town, most of them...” (Temporada 1, Episodio 6).

La paralización de los servicios llega hasta el punto de que más de un año después de la catástrofe, el servicio de correos no llega a todos los barrios de la ciudad (Temporada 2, Episodio 5). Sin embargo, la crisis de financiación de los servicios públicos se focaliza, sobre

todo, en el sistema educativo local. Al inicio de la serie, la hija de Toni y Creighton Bernette, está en internada en un colegio de Baton Rouge porque el sistema educativo de New Orleans ha colapsado en su totalidad. Con el paso del tiempo, el mismo se vuelve a poner en marcha, permitiendo el regreso de los chicos a los colegios, sin embargo la situación del mismo es de extrema debilidad.

Desiree Batiste se encuentra en el colegio donde trabaja con una antigua amiga. Linda, que trabajaba como profesora antes del Katrina, el encuentro comunicativo que mantienen resulta especialmente interesante:

L: Girl, you working here?
D.B.: Since August. You back in Fortier?
L: Girl, please. You know they let everybody go. They didn't even try to sort the good from the bad, just put usa ll on the street.
D.B.: I know it.
L: Every damn public school teacher in Orleans parish. I'll tell you something though, they ain't chasing me away. I came back to vote, made sure of that.
D.B.: Amen.
L: Wasn't teachers taking that money.
D.B.: School board.
L: The bust the damn school board. That's what the FBI's looking at, not the teachers' union. [Pasan dos jóvenes profesores, posiblemente en prácticas] But why hire one of me when you get two of them for the same price? Are they any good?
D.B.: Bright-eyed and bushy-tailed. Are you coming back to teach here?
L: Gotta take a test. Can you believe that? 13 years in the classroom, teacher of the yaear twice, and I gott take a goddamn test to come back and start over.
D.B.: Tell me about it, Lt all my seniority too. (Temporada 2, Episodio 2).

A través de esta conversación, *Treme* hace una presentación de lo que sucedió con el sistema educativo del parish de Orleans tras el Katrina: corrupción y desfalcos llevados a cabo por los altos cargos del mismo, despido de los profesores, pérdida de derechos laborales... En una reunión escolar, los padres de los alumnos apuntan algunos de los problemas que aún arrastra el sistema: no se ha restablecido del todo el servicio de autobuses escolares; falta material, desde papel higiénico a libros de texto... "It has not been perfect, not at this school or any of the other charters, and certainly not in the recovery school district. Everyone is dealing with the same issues" afirma el director del colegio. Ante la indignación de los padres de los alumnos, Desiree se pregunta "They thought it was gonna be cake when they laid off the whole damn school system? Look at them now, wondering why everything is messed up." (Temporada 2, Episodio 2). La inacción de la ciudadanía en la lucha por proteger el sistema educativo, provocó la desarticulación del mismo por parte de las autoridades.

La crisis de las escuelas, ya sean públicas o concertadas, es denunciada, como hemos analizado con anterioridad, tanto por Ladonna (Temporada 2, Episodio 11), como por Antoine, cuando comienza a trabajar dentro del sistema educativo y contempla la escasez de medios y las trabas burocráticas (Temporadas 2-4). En *Treme*, David Simon insiste en su estudio del sistema educativo público local, que ya había estado presente en *The Corner* y, sobre todo, en *The Wire*.

La principal novedad a este respecto, es que Simon aprovecha que uno de sus personajes protagonistas, Creighton Bernette, es profesor universitario para mostrar cómo los problemas

de financiación y de políticas erradas también están presentes en el diseño y gestión del sistema universitario. Un alumno de doctorado de Bernette le informa de que se ha producido un gran recorte en las ayudas a los doctorandos. Y éste incide en dicha política de recortes, criticando el despido de profesores (160), así como la eliminación de carreras técnicas en su universidad (University of Tulane).

Gone civil engineering, computer engineering, electrical engineering, mechanical engineering, computerr science. I mean, sure, why would the university train people who know how to build things like, oh, say, computer systems, power grids, levees? Hey, who needs them? (...) I mean, look what they're keeping, musical theater, digital media, medieval studies, women's studies, jewish studies, african studies. It's all about identity. Let's not learn how to actually do anything... (Temporada 1, Episodio 2).

Bernette es un profesor de literatura, no es un hombre, por lo tanto, que abogue por la eliminación de las humanidades y las ciencias sociales, pero sí critica que la universidad implemente una política de eliminación de las carreras técnicas. Dicha política va en la línea del modelo de ciudad que se está diseñando para la New Orleans post-Katrina, focalizada en el turismo y el sector servicios, de ahí que las carreras que ofrezca la Tulane University estén ligadas a la identidad. Se busca mercantilizar la identidad de la ciudad.

6.7.4.6. La violencia

Los estallidos violentos salpican el relato. La violencia tiene menor presencia en *Treme* que en *The Wire*, pero sigue estando presente. La misma, además, tiene su origen, en algunas ocasiones, en las propias fuerzas de seguridad, que llevan a cabo, como hemos señalado con anterioridad, abuso de su autoridad, amenazas, detenciones arbitrarias y una estrategia global de ocultación de sus desmanes y delitos.

Tras el colapso de la ciudad, la violencia había disminuido, inicialmente, sin embargo, una vez que las personas comienzan a regresar a sus casas y se restablece la actividad económica, ésta vuelve a hacer acto de presencia. Tras producirse un tiroteo en un desfile, un amigo músico de Davis afirma "Look like all the knucklehead shit must be coming back to town" (Temporada 1, Episodio 6). Ante el auge de la violencia y la inacción de las administraciones públicas, la ciudadanía de New Orleans llega a manifestarse masivamente exigiendo políticas y estrategias que combatan el problema (Temporada 2, Episodio 5).

6.8. SHOW ME A HERO

Show me a hero reconstruye un caso real acaecido en Yonkers (New York), a finales de la década de los 80. En esa época, la ciudad se vio obligada por un juez federal a aprobar un plan de viviendas públicas, que combatiera la segregación racial existente en el espacio urbano, que estaba dividido entre barrios residenciales habitados por personas blancas de rentas medias, y barrios ghettificados, poblados por afroamericanos e inmigrantes de rentas bajas. Dicha sentencia judicial generó un conflicto socio-político, que provocó una convulsión en la opinión pública urbana y en el funcionamiento de las instituciones.

6.8.1. Actores: estrategias, tácticas y discursos

6.8.1.1. Nicholas Wasicsko

Si bien *Show me a hero* mantiene una estructura narrativa cimentada sobre la coralidad de voces, de personajes y de discursos, el más importante de los actores que pueblan el relato es Nicholas Wasicsko. Tanto a nivel narrativo, como de análisis, a la hora de abordar las dinámicas de comunicación y poder que se visibilizan a lo largo de los seis episodios de la serie.

Show me a hero comienza con un flash-forward que nos muestra a Wasicsko en el cementerio, al lado de la tumba de su padre, ebrio y en un claro estado de crisis emocional. De tal forma, que a partir de esta secuencia inicial, el relato debe conducir al protagonista a dicha situación de crisis personal.



Ilustración 88. *Show me a hero*. Episodio 1.

Ya en el presente narrativo, Wasicsko aparece en la cuarta secuencia del primer episodio y lo hace de forma indirecta, siendo observado por la que, posteriormente, será su mujer, Nay, y por otra compañera que trabaja de secretaria en el Ayuntamiento. En la conversación que ambas mantienen, mientras observan la puesta en marcha de la sesión del Consejo Municipal, la secretaria veterana le dice a Nay: “Nick Wasicsko he was a county cop who ran in the 7th Ward, first-timer.” Lo cual nos permite conocer los antecedentes vitales del concejal. A la vez, podemos ver a Wasicsko conversando con una ciudadana: “if your mother needs a handicap space, you just let me know, ‘cause I got these parking people on the speed dial, all right?” (Episodio 1). Este segundo acercamiento a Wasicsko, nos permite visualizar a un

hombre diametralmente opuesto al del futuro, optimista, vital y entusiasmado en el inicio de su carrera política. También nos permite observar las dinámicas comunicativas que se establecen entre los cargos públicos y la ciudadanía, en la política municipal estadounidense. La ausencia de canales de comunicación entre los actores que ejercen el poder público y la ciudadanía a la que representan en dicho ejercicio, está en la base de gran parte de los conflictos urbanos, de ahí que este intercambio comunicativo entre Wasicsko y una ciudadana, una constituyente empleando la nomenclatura estadounidense, resulte destacable. En dicha conversación, Wasicsko y la ciudadana anónima abordan, a partir del interés personal de la segunda, los problemas de adaptación de las ciudades a las necesidades de las personas con diversidad funcional. Es decir, la necesidad de construir espacios urbanos inclusivos que permitan la movilidad de toda la ciudadanía y el derecho a la ciudad, a ocuparla, recorrerla y habitarla.

La siguiente secuencia en la que aparece Wasicsko, aquí ya como protagonista de la misma, acude, junto a su madre, al cementerio. Delante de la lápida de su padre, le cuenta a éste los últimos acontecimientos de su vida como concejal: “you know, same old bullshit. Traded a vote with Oxman on a parking ordinance. I, um... I got bill in with Martinelli to name the senior center. Housing resolution’s coming up again. That should be shit in a bag.” (Episodio 1). En este breve monólogo dirigido a su padre fallecido, Wasicsko evidencia las dinámicas de poder existentes en el Ayuntamiento de Yonkers, así como la relevancia del conflicto judicial, político y social en torno al proyecto de viviendas públicas, eje central de este relato audiovisual.

Precisamente, las dinámicas de poder existentes en Yonkers, hilan la siguiente secuencia, en la que Wasicsko acude a las oficinas del Partido Demócrata de Yonkers, para reunirse con Ralph Arred, que dirige el comité demócrata y que, por lo tanto, controla los fondos del mismo, distribuyéndolos entre los diferentes candidatos a un cargo público que se presentan por este partido en la ciudad. La serie nos muestra la llegada de Wasicsko a la oficina, sin embargo, el relato se corta en el momento en que Wasicsko entra en el despacho de Arred, para volverse a poner en marcha inmediatamente, cuando Wasicsko muestra sus dudas ante la estrategia de Arred. Éste pretende que Wasicsko se presente a alcalde, en vez de a concejal, ante la redistribución y fusión de distritos electorales que se acometerá en las próximas elecciones municipales. “Nick, look, this redistricting, I got two Democrats, two good votes, you and Frank McGovern, who are gonna be primarying each other (...). Look, I’ll raise you some money, Nick. Enough to make a respectable run... say, 40 grand. I’m not gonna throw you to the wolves here, Nick. You got a real shot at this, maybe.” (Episodio 1).

Así es como el joven concejal Wasicsko, termina por enfrentarse al alcalde Martinelli, que ejerce un gran poder en la ciudad, como consecuencia de su largo periodo en la alcaldía. Situado en una posición estratégicamente débil, Nick decide articular su campaña en torno al rechazo al plan de viviendas sociales, consciente de la oposición existente al mismo, en parte de la opinión pública urbana. Mientras Martinelli votó en contra de apelar la decisión del juez Sand de obligar a la ciudad a aprobar el plan, Wasicsko votó a favor de dicha apelación. Esto le permite posicionarse discursivamente, como un actor que se opone al plan con mayor rotundidad que el alcalde, que, una vez que el juez ha fallado en contra de la ciudad, asume que ésta debe cumplir el dictamen judicial (Episodio 1).

El concejal descubre que su estrategia de poder y comunicación funciona cuando, recorriendo el barrio donde vive el propio Martinelli, observa múltiples carteles apoyándolo a él y demandando que sea elegido alcalde (Episodio 1).



Ilustración 89. *Show me a hero*. Episodio 1.

En las elecciones, los candidatos asociados al plan de viviendas caen derrotados, Restiano, la principal aliada de Wasicsko en el Consejo Municipal pierde, como estaba previsto, frente al republicano Nick Longo; Frank McGovern, el concejal con el que Wasicsko tendría que haberse enfrentado en las primarias si no hubiera aceptado el plan de Arred, cae derrotado frente al republicano Chema “almost two to one”. Los dos concejales que habían liderado la oposición al plan de viviendas de forma más vehemente, Spallone y Fagan, resultan reelegidos. “Christ, except for Oxman, everyone who was even moderate on the housing got knocked off. I mean, shit, even if I get in, I’m not gonna have the votes. Nick Longo’s gonna have four votes and the council in his pocket” sostiene Wasicsko antes de conocer los resultados de la elección a alcalde. Constatando que, aunque resulte elegido, tendrá que lidiar con un Consejo Municipal en el que los pactos y la llegada a consensos serán complicados. Finalmente, Wasicsko se impone a Martinelli por 1.500 votos, derrotándolo en su propio distrito electoral. Convirtiéndose en el alcalde más joven de una ciudad de más de 150.000 habitantes de Estados Unidos. Así, el Consejo Municipal queda de la siguiente forma: Wasicsko (D) alcalde, Spallone (D), vicealcalde, Cola (D), líder de la mayoría, Longo (R), líder de la minoría, Chema (R), Fagan (R) y Oxman (D), concejales.

El mandato de Wasicsko como alcalde comienza, incluso antes de que tome posesión oficialmente del cargo, con el conflicto judicial, político y social por el plan de viviendas como eje central del mismo. Así, el mismo conflicto en torno al que pivotó su estrategia, se convertirá en la principal fuente de problemas, a los que tendrá que hacer frente desde la alcaldía. De hecho, la última secuencia del primer episodio de *Show me a hero* muestra a Wasicsko ocupando por primera vez el despacho del alcalde, una vez que Martinelli se lo entrega, antes incluso de la toma de posesión. En medio de la euforia, Wasicsko recibe una llamada de los abogados de la ciudad. Yonkers ha perdido la apelación contra la sentencia de Sand, la misma apelación que se había convertido en el eje discursivo de Wasicsko a lo largo de la campaña. Ante este escenario, Wasicsko intentará poner en marcha, de cara a la opinión pública, un discurso cuyas principales proposiciones serán, en primer lugar, que una vez que el juez ha desestimado el recurso, la ciudad está obligada a llevar a cabo el plan; en segundo lugar, que él no tiene la culpa de que el plan se tenga que aprobar, hizo todo lo que pudo oponiéndose al mismo, pero el cumplimiento de la ley es ineludible: “I voted for the appeal and I lost. Nothing I can do about that, right?” (Episodio 1).

A partir de este momento, la estrategia de Wasicsko pivotó sobre la necesidad de aprobar un plan de viviendas, evitando que la ciudad cayera, en primer lugar, en desacato y en segundo lugar, en bancarrota. Para ello, intentó tejer un consenso con el resto de concejales, de tal forma que la responsabilidad política, de cara a los electores, de aprobar dicho plan recayera entre todos por igual. Sin embargo, Wasicsko se encontró con la oposición total del vicealcalde Spallone, cuya estrategia se cimentaba sobre la necesidad de potenciar y explotar el conflicto, liderando políticamente la oposición al plan, que socialmente capitalizaba la plataforma Save Yonkers. Además, los republicanos Fagan, Chema y Longo, también se demostraban opuestos a alcanzar una solución de consenso. De tal forma, que en la primera votación sobre el plan que se llevó al Consejo, el mismo sólo recibió la votación positiva de Wasicsko, la abstención del también demócrata Oxman, y el voto en contra de los otros cinco miembros del consejo.

Wasicsko intentó tejer una dinámica comunicativa con los concejales más críticos con el proyecto de viviendas, buscando conciliar la sentencia del juez Sand y las directrices del asesor Alfred Newman, con los intereses de cada uno de los concejales, dada la oposición existente en sus distritos electorales. Esto en cuanto a la dimensión política del conflicto, mientras que en lo tocante a la dimensión social del mismo, Wasicsko puso en marcha una estrategia defensiva frente a los ataques de la plataforma Save Yonkers y de los ciudadanos que formaban parte de la misma o compartían sus intereses. Así, Wasicsko intentó establecer dinámicas comunicativas con dichos ciudadanos, ya fuera a través de las reuniones del Consejo Municipal, en las que los mismos podían expresarse, como a la salida de las mismas, y sobre todo, en una conversación telefónica que mantiene con Mary Dornan, personaje a través del cual la ficción nos muestra las tácticas y el discurso de las personas de los barrios del este de la ciudad, que se oponían a la construcción de viviendas públicas en sus comunidades.

Dicha conversación tiene lugar cuando Dornan llama a la oficina del alcalde, en un momento en el que Wasicsko se encuentra en completa soledad en la misma. El alcalde coge directamente el teléfono para sorpresa de Dornan: “This is... I didn’t, uh... I didn’t expect for you to answer” (Episodio 2), lo cual le sirve a *Show me a hero* para mostrarnos la inexistencia de dinámicas de comunicación directa entre los ciudadanos y los cargos electos en las democracias representativas occidentales.

M.D.: I called... I wanted to tell you that I, um... I think it’s wrong of you to support the housing.

N.W.: Yeah, well, the law is the law, and the judge ordered it and the court upheld it and the law’s the law.

M.D.: Well, why can’t you say that you think it’s wrong? At least let the people know that.

N.W.: Because that’s not what a leader is supposed to do. A leader is supposed to lead, and that’s what I’m trying to do.

M.D.: Yo threw me out of the last council meeting.

N.W.: Which one were you?

M.D.: I have gray salt-and-pepper hair. I have wear glasses. I was stading right at the railing.

N.W.: Yeah, I remember you. I promise I’ll never have you thrown out again. Okay?

M.D.: Okay. (Episodio 2).

Este intercambio comunicativo es la única relación comunicativa real que nos muestra la ficción televisiva, entre Wasicsko, durante su mandato como alcalde, y una ciudadana. En ella, Wasicsko articula su discurso sobre la necesidad de cumplir la legalidad y liderar a la ciudad ante la parálisis que provoca la perpetuación del conflicto sobre el plan de viviendas. Elude, astutamente, mostrar su opinión sobre dicho plan, justificando su apoyo al mismo por la legalidad y por la conveniencia de su aprobación, no porque sea beneficioso para combatir la segregación racial, luchar contra la formación de ghettos y fomentar la construcción de un espacio urbano equilibrado, donde pueda fluir la comunicación. Tras terminar la conversación, aparece en escena el marido de Dornan, preguntándole con quién había estado hablando y ella contesta con un esquivo “no one, really”. Sin embargo, la cámara muestra a través de los rostros de Dornan y Wasicsko, que su conversación sí tuvo un impacto en sus respectivas formas de ver el conflicto, en su sistema de la personalidad, lo cual viene a reforzar la idea de que la existencia de canales de comunicación entre la ciudadanía y los poderes públicos, es fundamental para el funcionamiento del sistema democrático y, por ello, para la construcción de la ciudad.

Cuando el juez Sand declara a la ciudad en desacato e impone multas diarias al Ayuntamiento, genera una crisis presupuestaria y el cierre de gran parte de los servicios municipales (Episodio 2). La crisis se resuelve cuando, finalmente, Wasicsko logra llegar a un acuerdo con algunos de los concejales que se oponían al mismo (Episodio 3). De esta forma, el conflicto político en torno a la conveniencia de aprobar el plan, así como el judicial, se aproximan a su final, pero no el social. Puesto que Save Yonkers sigue presionando a los políticos locales y, finalmente, Spallone, tras cambiarse de partido, derrota a Wasicsko en las elecciones (Episodio 4).

En el siguiente ciclo electoral, el ex – alcalde planea presentarse a las primarias demócratas para recuperar su cargo, sin embargo, los líderes del partido lo conminan a renunciar a ello, apoyar al candidato del aparato, Terry Zaleski y optar, de nuevo, a ser concejal. Ante la ausencia de apoyos y la promesa de Zaleski de que será un actor relevante en su administración, Wasicsko accede a seguir la estrategia de poder de su partido y resulta elegido concejal por apenas 26 votos (Episodio 5).

Sin embargo, Zaleski no cumple el acuerdo y Wasicsko se ve relegado a un papel secundario dentro de las dinámicas de poder locales, lo cual lo lleva a enfrentarse abiertamente al alcalde. Como consecuencia de ello, éste modifica los distritos electorales para hacer que el distrito del ex – alcalde pase a ser mayoritariamente latino, haciendo que a Wasicsko le resulte imposible vencer a Fuentes, que se presentará contra él en las primarias. Simon y Zorzi muestran a través de Wasicsko cómo algunas personas se aferran a ejercer un cargo público y, a través del mismo, ejercer el poder. En el caso de Nicholas esto deviene en una obsesión personal, en su motivo para seguir con vida. Tras la redistribución de los distritos, Wasicsko decide que su única opción de mantenerse como un actor que ejerce el poder en la ciudad es presentándose a juez. Cuando Vinni Restiano, ahora presidenta del Consejo Municipal, le informa de que ya ha apoyado a otra candidata, Wasicsko, en su desesperación, pacta con Zaleski obtener su apoyo y financiación para presentarse contra Restiano al cargo de presidente del Consejo. “I’m primary Vinni. Zaleski’s gonna back me. He’s gonna put me on the ticket and throw me enough cash to mount the campaign, so... (...). You know, I can’t... I can’t run in my own district, and I can’t sit this one out if I want to run for mayor next time. So I don’t really got another choice” le dice Wasicsko a su esposa,

intentando que ésta valide su estrategia de poder. Sin embargo, Nay lo acusa de traicionar a su única amiga y aliada dentro del sistema político local.

La estrategia discursiva de Wasicsko se articula en torno a dos proposiciones: la primera, que Restiano no puede colaborar con el alcalde, lo cual conlleva la parálisis de la actividad del Ayuntamiento; la segunda, que Vinni está más preocupada por tejer consensos con los republicanos. Sin embargo ésta, durante el debate que los enfrenta, se defiende argumentando que Restiano y Wasicsko han votado conjuntamente el 98% de las veces, dejando claro que no existe, en realidad, diferencias programáticas entre ambos, sino que Nicholas se presenta a las elecciones sólo por sus intereses personales y su necesidad de mantenerse como un actor relevante dentro del sistema político local (Episodio 6). Tras perder las primarias frente a Restiano y negarse Zaleski a darle un cargo en su administración, Wasicsko se suicida. Considera que sin poder ejercer el poder su vida carece de sentido (Episodio 6).

6.8.1.2. Hank Spallone

El concejal demócrata Hank Spallone, uno de los principales actores políticos del relato, se presenta a los espectadores en la segunda sesión del Consejo Municipal que se muestra en la serie. En dicha presentación, los guionistas condensan la estrategia, tanto en términos de poder como de comunicación, de Spallone a lo largo del relato, así como la propia personalidad del personaje. El secretario del Ayuntamiento llama a los concejales para proceder a iniciar la sesión. En el momento de llamar a Spallone, éste se encuentra hablando con un ciudadano que se opone al plan de viviendas: “I was there, Bobby. You don’t think I wasn’t there? I watched the Bronx die from what this idiot judge is trying to shove down our throats” (Episodio 1). En este breve, e inicial, intercambio comunicativo se visibiliza el discurso de Spallone. En primer lugar, manifiesta su oposición frontal al plan de viviendas. En segundo lugar, podemos observar que su estrategia se sustenta en el establecimiento de una dinámica comunicativa y de poder con los vecinos que se oponen también al plan. En tercer lugar, se visibiliza la idea inicial que mueve a Spallone a oponerse vehementemente al plan: evitar que en Yonkers se produzca el mismo desarrollo urbano que tuvo lugar en el Bronx, barrio de New York, con el que Yonkers limita al sur. *Show me a hero* no ahonda más en el pasado de Spallone, pero cabe suponer que el aumento de la población no blanca en dicho barrio fue un acontecimiento que marcó para siempre al concejal. De tal forma, que en la oposición de Spallone se entremezclan ideología, estrategia de poder y condicionantes personales.

Tras responder al secretario municipal, a la segunda llamada, comienza la sesión con la votación de la Resolución número 69, patrocinada por el alcalde Martinelli y el vicealcalde Oxman “in the matter of court-ordered housing in the case of the United States and the NAACP versus City of Yonkers.”. Spallone solicita la palabra y afirma: “I’d like to discuss the fact that what this judge is doing is nothing short of social engineering by someone... by someone who doesn’t live anywhere near our neighborhood.” (Episodio 1). El ataque de Spallone al juez continúa, presentándolo no sólo como alguien que no conoce la ciudad, sino también como una persona que vulnera las libertades de las personas que no piensan como él, como sería el caso del propio concejal: “well, I, for one, am not going to be intimidated by this judge on what I believe in.” (Episodio 1).

Spallone explota, estratégicamente, la oposición de parte de la ciudadanía, convirtiéndose en la voz de la plataforma Save Yokers dentro del sistema político local. Tras las elecciones municipales, en las que Wasicsko se impone a Martinelli, Spallone es elegido vice-alcalde, liderando la oposición ya no sólo al plan de viviendas, sino al propio gobierno de Wasicsko. Su objetivo es capitalizar el descontento social y convertirse en alcalde. En el segundo episodio, Spallone bloquea toda posibilidad de llegar a un consenso entre los miembros del Consejo Municipal y en una sesión del mismo, se presenta con fotografías de espacios comunes del ghetto, para construir una imagen del mismo ligada a la delincuencia: “You can see here what public housing always leads to. Not just here in Yonkers, but everywhere else. Now, these are places that have become crack jungles which have trapped innocent people in the name of helping minorities.” (Episodio 2). El concejal articula, de esta forma, un discurso centrado en el miedo y en la amenaza que suponen *los otros*, que cala en una ciudadanía que desconoce, como veremos a través de Mary Dornan, cómo es la vida de las personas que habitan en esos barrios.

Tras mantenerse fiel a su oposición al plan, votando siempre no al mismo, decide cambiarse de partido y presentarse a las primarias republicanas a alcalde. Tras ganarlas, convierte su oposición al proyecto de viviendas sociales en el centro de su campaña y sus discursos, intentando que los mismos calen en la opinión pública urbana. En el más importante de esos discursos, el que pronuncia durante el debate electoral que mantiene con Wasicsko, se visibiliza, a la perfección, dicha estrategia:

This question of individual right is being trampled on by an unfair judge. Judge Sand, this... this philosopher king. Now it's time we restored the people's government to Yonkers. And I promise you, I will continue to appeal against this off-the-wall judge's decision to the Supreme Court and I will unconditionally oppose construction of public housing. We've all seen what this mayor has done. It's time you recognized your failure as a leader. And if the good people of Yonkers vote for you again you will be a disaster upon this city. (Episodio 4).

Finalmente, Spallone gana las elecciones, y ese mismo día, en el discurso tras su victoria, enmienda sus discursos previos: “I believe the decisions of the Supreme Court will come down in our favor and we will have struck a blow against the housing. But if the decision is not in our favor, then we will abide by the decision” (Episodio 4). Una vez que ha conseguido llegar a la alcaldía, Spallone reconoce que no se puede oponer a las órdenes judiciales, que, en definitiva, la ciudad tendrá que llevar a cabo el plan de viviendas, a pesar de sus promesas de evitarlo a toda costa.

Cuando dicho plan se pone en marcha, el apoyo popular a Spallone cae, puesto que sus votantes consideran que ha traicionado su confianza. Al igual que le pasó a Wasicsko, su estrategia para hacerse con la alcaldía funcionó porque supo capitalizar el descontento de parte de la ciudadanía, pero, a su vez, esta estrategia precipitó su caída cuando se demostró que no era realista, sino que en sus discursos hacía promesas que no podía cumplir, porque la ciudad no podía desobedecer a los tribunales.

6.8.1.3. Angelo Martinelli

El republicano Angelo Martinelli fue el alcalde de Yonkers durante todo el proceso judicial, que condujo al juez Sand a condenar a la ciudad a aprobar un plan de viviendas públicas, que combatiera la segregación racial existente en el espacio urbano. Tras tantos años en el cargo, Martinelli ejerce un gran poder en la ciudad, al igual que pasaba en *The Wire* con el alcalde Royce. Mientras conversa con Ralph Arred, que dirige el comité demócrata y por lo tanto controla el principal caudal de financiación de los políticos de ese partido, el concejal Nicholas Wasicsko afirma: “Martinelli’s been in there for six terms (...). The guy owns a printing company. He can paper the city with campaign literatura a dozen times over.” (Episodio 1). A partir de estas afirmaciones de Wasicsko el espectador puede deducir que Martinelli lleva 12 años ejerciendo el cargo de alcalde, puesto que, como se verbaliza posteriormente, las legislaturas municipales en Yonkers, por aquel tiempo, eran de dos años. Y por otra parte, Wasicsko sostiene que la capacidad de producir publicidad, de forma económica, de Martinelli, es una de las principales acciones que puede poner en marcha dentro de su estrategia electoral.

Por otra parte, el propio Wasicsko, conversando sobre su estrategia de poder, reconoce que ha votado a lo largo de su única legislatura como concejal, casi siempre lo mismo que Martinelli. Mientras que el alcalde, ante las preguntas de los periodistas, al inicio de la contienda electoral afirma “I expect a quiet campaign. No, listen, I say so because my opponent has voted with me on most issues.” (Episodio 1). Lo cual refuerza una de las proposiciones centrales de su discurso: es capaz de generar consensos con los concejales, más allá del partido al que pertenezcan. Así, Martinelli, establece eficientes dinámicas comunicativas con sus adversarios políticos, de cara a convertirlos en aliados, las cuales van unidas, irremediamente a las dinámicas de poder que mantiene con los mismos. Teniendo en cuenta que lleva 12 años en el cargo, el aparato burocrático del Ayuntamiento, y con él el propio espacio, como veremos posteriormente, están bajo su dominio. De tal forma que Wasicsko, una vez que anuncia que se presenta a las elecciones contra Martinelli, experimenta en sus propias carnes cómo es visto como una amenaza por parte de dicho aparato. De tal forma que en una secuencia del primer episodio podemos ver cómo una secretaria impide a Wasicsko hacer unas fotocopias. Al irse el concejal la secretaria afirma: “thinks he’s gonna run against Angelo and get help around here? He’s crazy.” (Episodio 1). Acto seguido Wasicsko se encuentra con May, también secretaria del Ayuntamiento y con la que mantiene una tensión amorosa manifiesta. May le informa de que puede acudir a una fotocopidora que está en el sótano:

N.W.: Yeah, well... I’m sure that one only Works for Angelo, too, though, right?

N.N.: Well, you can’t blame people. I mean everyone in here owes their job to Martinelli.

N.W.: Yeah. No, I know. I know. (Episodio 1).

Sin embargo, el control del aparato burocrático municipal, su capacidad para generar consensos con los concejales y las facilidades para financiar su campaña electoral, no son suficientes para sostener la estrategia de Martinelli frente al conflicto surgido a raíz del plan de viviendas. El discurso de Martinelli en torno al mismo pivota sobre dos macroproposiciones. Por un lado, sostiene que hay que acatar la orden puesto que caer en desacato y llevar a la ciudad a la bancarrota atenta no sólo contra la legalidad, sino también contra el sentido común. Por otro lado, Martinelli defiende que asumiendo ya que la aprobación y ejecución de las viviendas es irremediable, la mejor salida para la ciudad es que el Ayuntamiento intervenga en su planificación de cara a garantizar un impacto moderado de

la edificación de estas viviendas en los barrios blancos de la ciudad. Responsabilidad y moderación se convierten así en los ejes de su estrategia. Esto se puede observar en la conversación que mantiene Martinelli con los periodistas, al inicio de la campaña electoral, a la que acabamos de hacer mención:

P.: Angelo, there's been a lot of opposition to the housing initiative.

A.M.: Well, that's an understatement. I think that by and large, the people of Yonkers understand that a federal judge has ruled and the city must now comply with the law. (Episodio 1).

La estrategia de Martinelli fracasa y pierde las elecciones a alcalde frente a Wasicsko. Tras esto, Martinelli desaparece del relato, de tal forma, que no resulta un actor relevante durante el resto del conflicto. Sin embargo, cuatro años más tarde, vuelve a presentarse a las elecciones para recuperar la alcaldía. Lo hace como candidato independiente, enfrentándose al candidato republicano, Chema, que había derrotado en las primarias de este partido al alcalde, Hank Spallone; y al demócrata, Terry Zaleski. Ello nos demuestra, por un lado, que la filiación partidista en Yonkers es líquida, puesto que Spallone saltó del Partido Demócrata, al Republicano, y Martinelli del Republicano a presentarse como independiente. Por otro lado, nos permite volver a observar que Martinelli, cuatro años después de abandonar el ejercicio del poder municipal, sigue manteniendo dinámicas comunicativas y de poder con el resto de actores urbanos, lo cual le permite articular una campaña electoral sin el apoyo económico, político y comunicativo de ningún partido, y ser un candidato con opciones de victoria.

Finalmente, Martinelli vuelve a perder las elecciones frente a un joven candidato demócrata, lo cual implica, en la práctica, que ha perdido su última oportunidad, como le señala un seguidor, cuando el ex – alcalde reconoce su derrota (Episodio 5). Esa misma noche Martinelli sostiene: “Well, I always say, what is meant to be is meant to be. In this case, it was meant to be, that I suck enough votes away from that squirrel Chema to finish the son of a bitch.” (Episodio 5).

6.8.1.4. Terence Zaleski

El congresista del Estado de New York, Terence Zaleski, aparece en el relato por primera vez en el episodio 5. En el comienzo del mismo, Nicholas Wasicsko, se reúne en un bar con su anterior jefe de campaña y de gabinete para volverlo a reclutar, puesto que ha decidido presentarse a las primarias demócratas para recuperar su cargo de alcalde de Yonkers. Sin embargo, Jim le comunica que ya se ha comprometido con Zaleski para ser su jefe de campaña, lo cual desata una discusión entre ambos, como señalamos anteriormente. Jim glosa las virtudes de Zaleski: es un congresista cuyo distrito ocupa la zona este de la ciudad, con lo cual ha demostrado ser capaz de ganar en los barrios blancos donde reside la principal oposición al plan de viviendas, además se ha comprometido a acatar el mismo, pero no está identificado por los votantes con el mismo, al revés que Wasicsko. Es, por lo tanto, el único candidato que no guarda relación con dicho plan y que no ha estado inmerso en el conflicto sociopolítico que el mismo generó. Este hecho permite a Zaleski articular su estrategia en torno a la idea de renovación de la política municipal que su llegada al Ayuntamiento implicaría. Así, en el bando demócrata, su único rival es el exalcalde Nicholas Wasicsko, que sólo estuvo en el cargo durante una legislatura y bajo cuyo mandato el conflicto alcanzó sus

más altas cotas. Mientras que en el bando republicano, pelean por la nominación el actual alcalde, Hank Spallone, que finalmente no impidió la ejecución del plan, incumpliendo su principal promesa electoral; el concejal Chema, que aunque se opuso al mismo, acabó votando junto a Wasicsko por la aprobación, ante la inminente bancarrota de la ciudad; y el exalcalde Martinelli, que perdió las elecciones frente a Wasicsko tras seis mandatos consecutivos y que defendía que lo sensato era acatar la sentencia judicial y aprobar un plan “moderado”. Con lo cual, efectivamente, Zaleski es el único candidato a alcalde que no ha formado parte del sistema de poder local, ni mantenido ningún tipo de dinámica comunicativa y/o de poder con el resto de actores implicados. Como sostiene Restiano intentando convencer a Wasicsko de que no se presente contra Zaleski, “He’s a back-bench state legislator, that no one know enough to dislike. It’s not fair, but it makes sense.” (Episodio 5).

Tras la reunión con Restiano, Wasicsko mantiene su primer encuentro con Zaleski, momento en el que el espectador, tras 10 minutos de episodio, conoce, por fin, al mismo. Dicho encuentro se produce en el hogar de los Zaleski. Al mismo acuden tanto Zaleski y su esposa, como Wasicsko y su pareja, Nay. La conversación comienza en el salón, el espacio público del hogar. Rápidamente los Zaleski ponen en marcha su táctica. Por un lado, Terry conversa con Nick, por otro, su mujer lo hace con Nay, llevándola con ella, en un momento dado, a la cocina.

El discurso de Zaleski gira en torno a tres proposiciones: Wasicsko está demasiado asociado al conflicto de las viviendas, mientras que él representa la renovación y la ciudad necesita pasar página; el partido necesita estar unido para vencer en las primeras elecciones en las que el alcalde obtendrá un mandato por cuatro años; a cambio de ello, Zaleski le ofrece a Wasicsko el cargo que él desee en su Administración. Así, Zaleski le espeta “You and Spallone again? No, people want to put the housing behind them and forget about it. I don’t have the taint of all that. On the other hand, quite frankly, you’re the face of the entire ugly mess.” (Episodio 5).

Si Zaleski opta por abordar la cuestión desde una perspectiva sociopolítica, su mujer se aproxima a Nay desde la perspectiva meramente personal, tras remarcar la juventud del matrimonio Wasicsko, frente a una mayor madurez de la pareja Zaleski, la mujer sostiene: “We’re not gonna be in Yonkers for long. We look toward a congressional run, which will necessitate a move. And then maybe Albany after that. We have a clear idea of the future. You guys are just starting out.” (Episodio 5). La estrategia de Zaleski pasa por evitar que Wasicsko se presente contra él en las primarias, reforzando la idea de que mientras los republicanos están divididos, el Partido Demócrata apoya sin fisuras la renovación que él encarna. Para ello, expone argumentos relacionados con las dinámicas que han condicionado la vida urbana durante los últimos años, pero también le ofrece cargos y un apoyo futuro en sus aspiraciones de volver a ser alcalde. Resulta especialmente interesante que las tácticas empleadas para ello sean llevadas a cabo por el matrimonio en su conjunto, llegando a hablar su mujer en plural cuando traza su estrategia a largo plazo. Para Zaleski, Yonkers sólo es una parada más en un camino que lo lleve a alcanzar el cargo de gobernador del estado de New York. De tal forma, que no busca sumergirse en las dinámicas de poder de la ciudad a largo plazo, sino que la política municipal sólo le interesa en un sentido meramente electoral, para postularse, tras una legislatura como alcalde, a congresista y posteriormente a gobernador. De ahí, que reivindique que no es un actor que forma parte del sistema de poder local.

Tras lograr, no sólo que Wasicsko no se presente, sino también que lo apoye, Zaleski gana las elecciones ante unos republicanos divididos, con Chema como candidato del partido y Martinelli como independiente. Una vez ejecutado el plan de viviendas, a Zaleski le corresponde la inauguración de las mismas, así como gestionar la llegada de las personas provenientes de los ghettos a comunidades pobladas por blancos de clase media, es decir, gestionar el conflicto social que pervivía una vez solucionado el conflicto político en torno a dichas viviendas. Ya en el cargo, la estrategia de Zaleski se sustentó en primer lugar, en intentar controlar las dinámicas de poder que se daban dentro del Consejo Municipal, teniendo que gestionar el conflicto que lo enfrentó a Nicholas Wasicsko, líder de la minoría demócrata. Y en segundo lugar, en combatir la corrupción municipal, reforzando su discurso de candidato renovador frente a las dinámicas de poder establecidas en la ciudad desde el mandato de Martinelli.

El relato termina con el suicidio de Nicholas Wasicsko. Posteriormente Zaleski perdería las elecciones a alcalde contra el líder de la mayoría, el concejal John Spencer. Se truncaría así, su carrera política, fracasando la estrategia que llevó a cabo.

6.8.1.5. John Spencer

Spencer, al igual que Zaleski, aparece por primera vez en el relato televisivo de Simon en el quinto episodio. Si bien Spencer ya era concejal en la anterior legislatura, esta fue resumida en el relato, dado que el protagonista del mismo, Nicholas Wasicsko, no formaba parte del Consejo Municipal. En la nueva legislatura, en la que Zaleski asume la alcaldía de la ciudad, Vinni Restiano vuelve, tras cuatro años, al Consejo como presidenta del mismo, Wasicsko resulta elegido concejal y Spencer ocupa el cargo de líder de la mayoría republicana en el Consejo. Su estrategia consiste, en un primer momento, en mantener sólidas relaciones personales y políticas con Wasicsko y Restiano. Así, podemos observar varias conversaciones entre los tres, tanto en el Ayuntamiento como en un bar, en las que coordinan sus estrategias.

Sin embargo, la estrategia de Spencer va más allá de una mera colaboración con otros concejales, de cara a sacar adelante resoluciones beneficiosas para todos. De tal forma, que tras comprometer su voto con Wasicsko, termina votando con el alcalde Zaleski. Como resultado de esto se rompen los consensos que se habían generado entre ambos. Esto nos permite observar las complejas dinámicas de poder existentes en el espacio urbano en general, y en los poderes públicos municipales en particular. *Show me a hero* insiste, en su tramo final, en mostrar cómo las relaciones personales y las relaciones de poder y dominación se hibridan, llegando a confundirse en apariencia, para, en última instancia, superponerse las segundas a las primeras. Si Galán (2007) sostenía que “el poder es poder matar, por eso la amenaza siempre es amenaza de muerte”, podemos observar que el poder, efectivamente, puede matar relaciones personales.

Aliándose con el alcalde, Spencer logra mayores cotas de poder, puesto que teniendo en cuenta las dinámicas existentes, esta alianza táctica le permitirá sacar adelante un mayor número de medidas y que éstas tengan mayor repercusión en el ámbito mediático. Todo ello responde a la estrategia trazada por Spencer, y que consiste en aprovechar su cargo de líder de la mayoría republicana, para presentarse a las elecciones a la alcaldía contra su aliado temporal, Terry Zaleski, aprovechando que los principales líderes republicanos de la última

década en Yonkers: Martinelli, Spallone y Chema, se han retirado de la política y, por lo tanto, del ejercicio del poder en la ciudad. Aunque el relato televisivo finaliza antes de dichas elecciones, Spencer efectivamente se impone a Zaleski. Se afianza en la alcaldía y resulta reelegido en el año 2000 para un segundo mandato. Finalmente, en 2006, se presenta a senador por el estado de New York frente a Hillary Clinton, cayendo derrotado ante ésta por 30 puntos de diferencia. Spencer construye así una estrategia similar a la que había planificado Zaleski, pero ahorrándose los pasos intermedios que éste había planificado en su ascenso en el sistema de poder estadounidense. Su fortaleza en el sistema de poder local, tras más de una década en el Ayuntamiento, no le sirven para dar el salto a la política nacional con éxito, sobre todo teniendo en cuenta que su rival era una de las personas que ha ejercido más poder en Estados Unidos en las últimas tres décadas, Hillary Clinton. Si Zaleski se interpuso en la carrera de Wasicsko, Spencer lo hizo en la de Zaleski, para acabar viendo como la suya terminaba al perder ante Clinton. La complejidad de las dinámicas de poder y de las relaciones de dominación dentro de un mismo sistema, hacen que la estrategia de un actor se vea confrontada constantemente por las de otros, cuyos objetivos e intereses son similares o contrapuestos.

6.8.1.6. Vinni Restiano

La concejala Vinni Restiano es la única mujer de entre todos los actores que ejercen el poder en la Yonkers que nos presenta la ficción televisiva *Show me a hero*. Lo cual se contrapone, directamente, al hecho de que la mayoría de los actores que actúan desde la ausencia de poder son mujeres, ya sean las ciudadanas que viven en los ghettos o Mary Dornan, que se opone al plan de viviendas sociales. *Show me a hero* nos muestra así, las dificultades con las que se encuentran las mujeres a la hora de acceder a cargos desde los que se ejerce el poder. Pero a la vez, nos permite observar cómo las mujeres construyen ciudad y ponen en marcha tácticas para condicionar unas dinámicas de poder, que las mantienen en los márgenes del sistema y apartadas de la toma de decisiones.

Volviendo a Restiano, esta concejala se nos muestra, desde el inicio de la ficción, como el principal apoyo de Nicholas Wasicsko en el sistema político de Yonkers. Tejiendo con el mismo una alianza que surge desde lo personal y va hasta lo meramente estratégico. De ahí que el hecho de que Restiano pierda su acta de concejala en las primeras elecciones que recoge la serie, resulte un problema estratégico para Wasicsko, que en dichas elecciones resulta elegido alcalde. Restiano culpa de su derrota a una práctica habitual en la política estadounidense, el gerrymandering, que consiste en planificar los distritos electorales, no en función de realidades socio-espaciales, en el caso del espacio urbano, la existencia de barrios, sino de acuerdo a la estrategia de poder de aquellos que están encargados de elaborarlos. En el estado español los distritos electorales vienen fijados por ley. Ya sean el conjunto del estado (elecciones europeas), las provincias (elecciones generales y autonómicas) o los Ayuntamientos (elecciones municipales), de tal forma que el gerrymandering no es una táctica empleada por los actores que ejercen el poder. Sin embargo, en Estados Unidos los distritos electorales cambian en función del Censo, para ajustarse, teóricamente, a los cambios demográficos.

Junto al diseño de los distritos electorales realizado a medida de determinados candidatos, el gerrymandering ha tenido como rasgo fundamental la creación de “majority-minority

districts” (Lublin, 1999), es decir, distritos habitados, mayoritariamente por minorías, principalmente afroamericanos y latinos. El objetivo de esta práctica ha sido garantizar la elección de representantes de esas razas, facilitando su inclusión en el sistema de poder, y que sus discursos tuvieran cabida en las instituciones, incorporándolos, a ellos y a sus demandas, al bloque hegemónico. Sin embargo, como sostiene Lublin (1999) la configuración de estos distritos ha provocado que se conformaran mayorías legislativas en contra de los intereses de las minorías, puesto que al concentrarse su voto en determinados distritos, en el resto de los mismos su presencia y, por lo tanto, su influencia son minoritarias.

En cierta forma el “gerrymandering racial” (Lublin, 1999), reproduce a nivel electoral, la construcción de ghettos raciales en las ciudades de Estados Unidos y de forma creciente en las del resto de Occidente. Lo cual hace que si bien se permite la comunicación de los discursos de estas minorías, se provoca que estos discursos sigan siendo, precisamente, minoritarios, garantizando la permanencia de los bloques hegemónicos y el mantenimiento del status quo en términos de dinámicas de poder. De tal forma, que, como podemos ver en *Show me a hero*, en el Consejo Municipal los planteamientos a favor del fin de la segregación, son derrotados por una mayoría de concejales, elegidos gracias a los votos de los ciudadanos blancos de los barrios no ghettificados.

Tras perder las elecciones, Vinni Restiano retoma su trabajo en la tienda de fotografía de su familia y deja de ser relevante en las dinámicas de poder y comunicación urbanas. Lo cual tiene como consecuencia que “people stop calling, and reporters stop trying to reach you and, uh... it’s back to your life. But you’re reading the paper and you’re watching tv, so you know what’s going on” (Episodio 2), como la propia Restiano le relata a Wasicsko en un encuentro que mantienen ambos en un bar, espacio habitual de sus intercambios comunicativos, como describiremos en dicho apartado. Retrata así uno de los efectos más perversos del poder, la invisibilización a la que somete a aquellos que no lo ejercen, impidiéndoles construir un discurso propio e intervenir en las propias dinámicas del poder, que condicionan la construcción y la vida en la ciudad. Además, el tránsito de la vida pública al anonimato resulta complicado a nivel personal porque, efectivamente, el poder resulta adictivo:

V.R.: I have my family, I have a phenomenal relationship with my kids. I love them to death. But, uh, the whole time I’m thinking “my God, there’s a whole part of my life that’s not gonna be there anymore.”

N.W.: It’s just politics, Vinni.

V.R.: It’s addictive is what it is. Once you get that taste in your mouth, I mean...

Tras diluirse en el relato, dada su ausencia dentro de la política municipal, Restiano regresa como un personaje relevante en el quinto episodio de la ficción, cuando, tras cuatro años fuera de la vida pública, decide presentarse a presidenta del Consejo Municipal, “I think I have enough name recognition to run citywide. The field is weak. Farmer’s gonna have trouble on the East Side, and Jack O’Toole’s a write-in joke” (Episodio 5). Efectúa estas declaraciones durante una conversación, en un bar, de nuevo, que mantiene con Wasicsko, en las que también anima a éste a que no se presente contra Zaleski en las primarias demócratas a la alcaldía, sino que opte a ser elegido concejal por el distrito de Chema, que se presenta a alcalde por el partido republicano. La estrategia de Restiano pasa así por aprovechar, como le había dicho en su momento Wasicsko, que estuvo ausente durante el periodo de mayor virulencia del conflicto de las viviendas públicas, para presentarse, al igual que Zaleski, como

una candidata renovadora frente a una oposición republicana dividida. Esgrimiendo, a la vez, su capacidad de llevar a cabo una agenda reformista junto al nuevo alcalde.

Las elecciones tienen lugar y la estrategia de Restiano resulta exitosa. En la noche electoral, exultante, se encuentra con Wasicsko, cuyo regreso al Ayuntamiento aún no se ha cerrado, puesto que la distancia con su rival es mínima. “I am back! They put me out to pasture, but I found my way back to the fuckin’ barn!” (Episodio 5), le grita Restiano a Wasicsko nada más encontrarse, para acto seguido consolarlo e interrumpir la conversación para acercarse a otra persona. Se establece así un fuerte contraste entre aquella conversación en el bar en el segundo capítulo, en el que Restiano estaba al borde de la depresión, “I’ve, uh... I’ve even thought... You can think some pretty dark shit when they make you walk away” (Episodio 2) le dijo, desesperada, a su amigo.

Al regresar ambos al Consejo Municipal, deciden coordinar sus estrategias de poder y apoyarse mutuamente en las votaciones del Consejo. Sin embargo, este consenso se rompe cuando Wasicsko pacta con Zaleski y se presenta a las primarias contra Restiano para ser el candidato demócrata a presidente del Consejo. En el debate en el que ambos se enfrentan, Restiano visibiliza, a través de su discurso, el centro de su estrategia electoral: “In fact, Nick and I have voted the same way 98% of the time, that is, until he decided to run against me. Get over it, Nick. People are on to you” (Episodio 6). Efectivamente, Wasicsko no tiene el apoyo popular suficiente para derrotar a la presidenta. Restiano, ejercería de presidenta del Consejo durante seis mandatos.

6.8.1.7. Juez Sand

El juez Sand se convierte, desde el inicio del relato, en el actor al que se dirigen la mayoría de críticas por parte de los principales opositores al plan de viviendas: el concejal Spallone y la plataforma vecinal Save Yonkers. Sand a diferencia del resto de actores que ejercen el poder, no participa en el sistema urbano, sino que se encuentra en una situación superior, puesto que es un juez federal. Ni vive en la ciudad, ni mantiene dinámicas de poder con actores de la misma. Ello le permite tejer una estrategia agresiva frente a la paralización de la vida municipal como consecuencia del bloqueo al plan de viviendas. Tras conocerse la desestimación del recurso judicial que había presentado la ciudad, Sand emplea su poder para forzar a los representantes públicos urbanos a aprobar un plan d viviendas, bajo amenaza de declararlos en desacato e imponer multas a la ciudad que la conduzcan hacia la bancarrota y la paralización total de sus servicios públicos.

How many times in the last year has the City of Yonkers been in this courtroom at the brink of a crisis of its own making? Three? Four? This case was decided over two years ago. This court is issued its remedy order 18 months ago. To vote in favor of the overall remedy, as the Yonkers City Council has finally managed to do, is insufficient. Yonkers must approve a plan to build specific houses at specific locations. If Yonkers officials continue to ignore this court’s order and by 4:30 Thursday do not approve 200 units of public housing to be built at specific locations east of the Saw Mill River Parkway, I will find the City of Yonkers in contempt. In addition, I will impose a daily fine, beginning at \$100 the first day and doubling every day thereafter until Yonkers is bankrupt. This is the moment of truth, gentlemen. (Episodio 2).

Ante este panorama, Wasicsko, tras llegar a un acuerdo con Longo, se compromete a aprobar dicho plan antes del lunes, para evitar que el juez comience a dictar multas. Sand, más allá de las cuestiones legales, está comprometido con el plan y desea ayudar a la ciudad a aprobarlo, de ahí que interceda personalmente ante el cardenal de la archidiócesis para que éste facilite emplazamientos para las viviendas. Pero cuando el cardenal se arrepiente de su compromiso, ante la presión de parte de la ciudadanía y la aprobación del plan se paraliza de nuevo (Episodio 2), Sand declara a la ciudad en desacato y comienza a dictar multas, tras decir que “there does have to come a momento of truth, a momento of reckoning, a momento when the City of Yonkers seeks not to become a national symbol of defiance of civil rights and not to heap shame upon shame upon itself. No court has strained harder, with greater patience to defer to the state and local government.” (Episodio 2). Sand visibiliza en este discurso su apoyo al plan como garante de la protección de los derechos civiles, así como su voluntad colaboradora.

La estrategia de presión de Sand, a través de las multas y la posible bancarrota de la ciudad que éstas generarían, funciona y, finalmente, ante el riesgo de que las multas conlleven despidos de trabajadores y cierres masivos de servicios, se llega a un consenso dentro del Consejo Municipal para aprobar el plan de viviendas (Episodio 3). Y las mismas se llevan a cabo, bajo la supervisión del juez, teniendo en cuenta los dictámenes de Newman, gracias a los presupuestos del departamento de vivienda federal.

6.8.1.8. National Association for the Advancement of Colored People (NAACP)

La NAACP es la asociación que denuncia a la ciudad de Yonkers, demandando que luche contra la segregación racial, a través de un plan de viviendas públicas que se edifiquen a lo largo de todo el espacio urbano. En el momento en el que el relato televisivo comienza, la justicia ya ha dado la razón a la NAACP, de tal forma, que el conflicto judicial pasa a un segundo plano, a pesar de la persistencia de la ciudad en apelar. Ocupando los conflictos social y político el centro de la narración y de la opinión pública urbana. El papel de la NAACP en los mismos consiste en presionar en pos de la aprobación del plan y en colaborar con el resto de actores dispuestos a llevarlo a cabo, en su confección. De tal forma que sus postulados se alinean con los del Juez Sand y el asesor Newman, y las tácticas que llevan a cabo son de dos tipos: por un lado presionar a los concejales para que aprueben un plan; por otro, colaborar con ellos en la planificación, garantizando que se combate la segregación, pero también que la aprobación del plan sea viable.

Precisamente en lo tocante al combate contra la segregación racial, al conocerse la sentencia de Sand, se produce un diálogo de especial interés discursivo y estratégico, entre el director de la NAACP, Benjamin Hooks, y el abogado de la misma, Michael Sussman, y que representa a este actor a lo largo del relato:

M.S.: This is a victory for the NAACP. It's a... it's an honest-to-God legal precedent. How many other cities just pile the low-income housing into black neighborhoods or use federal money to segregate? This is... it's a big win for the movement.

B.H.: 10 years ago, I would've agreed. Back then, I'd have seen this case as the answer to a problem. Most of us would have, but we've been at this game a long time, Mike. Longer than you, and a lot of us are at the point where if they don't want to live

with us, then why should we want to live with them? (...) I don't know. Maybe I've grown old in this fight. Maybe the fight has grown old to me, but watching how this has played out over the last seven years, how much we're going through for a few hundred scattered units of housing...

M.S.: The Executive Director of the NAACP is arguing against integration. Who'd have thought it?

B.H.: No. I'm not arguing against anything, Mike. I'm just tired. (Episodio 1).

La NAACP como actor que no ejerce el poder, pero que busca articular una estrategia contra-hegemónica, ha de combatir judicial y comunicativamente el discurso de los actores que sí lo ejercen y cuya estrategia se opone a los fines de la NAACP. La lucha contra la segregación racial ha sido, desde la abolición de la esclavitud, una de las principales tácticas de los actores sociales que han defendido la igualdad de derechos de los ciudadanos de Estados Unidos. Por ello, esta conversación resulta tan interesante, puesto que el propio director de uno de los principales actores sociales en contra de la misma, cuestiona si esta lucha sigue mereciendo la pena a nivel táctico.

Toda lucha desgasta, y la estrategia de alargar el proceso judicial, con apelaciones y dilaciones, llevada a cabo por la ciudad de Yonkers, ha hecho mella en la NAACP, hasta hacerla cuestionarse sus propias tácticas y discurso. No será la primera vez, además, que ciudadanos negros expongan sus dudas con respecto a la integración, empleando como principal argumento que si los ciudadanos blancos no quieren cohabitar con ellos en los mismos barrios y comunidades, por qué van a querer los negros hacerlo con ellos. ¿Por qué formar una comunidad y compartir el mismo mundo de la vida con personas que se oponen a ello diametralmente? Se cuestiona así, la necesidad de construir una ciudad inclusiva, abierta a todos los ciudadanos, donde estos tengan los mismos derechos y deberes.

6.8.1.9. Oscar Newman

Oscar Newman es, en palabras de Wasicsko, "the expert we hired to consult on the housing. We tried to fire him twice, and now the judge is making us pay the guy to help us build the housing whether we like it or not. Within this crowd, you don't want to stand within 10 feet of the guy." (Episodio 1). A pesar de no ejercer el poder, las tesis de Newman cuentan con el respaldo del juez Sand, que mantiene una posición central en el sistema de poder que se visibiliza en el conflicto.

La influencia de Newman en el desarrollo y, sobre todo, en la resolución del conflicto político-judicial en torno a las viviendas públicas, es fundamental. De tal forma, que, a pesar de ser un actor que no ejerce el poder, su discurso y las acciones que lleva a cabo son capaces de condicionar las estrategias de los actores que sí lo ejercen. La importancia de Newman en el conflicto y en el relato televisivo, que gira en torno al mismo, se muestra desde el inicio de la serie, puesto que tras el prólogo en flashforward y la secuencia de presentación de la ciudad, Simon y Haggis nos muestran a Newman cogiendo un helicóptero en New York City para sobrevolar Yonkers, de cara a tomar notas desde el aire, sobre la distribución del espacio urbano y la ubicación y características de los barrios de la ciudad. Esta primera secuencia protagonizada por Newman visibiliza, por una parte, una de las principales proposiciones discursivas de Save Yonkers y Hank Spallone: el plan de las viviendas es ideado por personas que no viven en la ciudad, sino que vienen de fuera, es decir, por Newman, principal

responsable del diseño del plan y el juez Sand, que obliga judicialmente a Yonkers a aprobarlo. Mientras que por otra parte, los guionistas muestran la dedicación de Newman al diseño de un plan, que busca ser un ejemplo a seguir, de cara a poner en marcha planes urbanísticos que luchen contra la segregación racial, la desigualdad económica y la existencia de ghettos en las ciudades. El compromiso de Newman con el plan es tan sólido que acude a las reuniones del Consejo Municipal, poniendo en riesgo su propia integridad física, cómo se podía deducir de las anteriores palabras de Nick Wasicsko, y que la serie termina por mostrar en el segundo capítulo, cuando Newman es agredido por un hombre que se opone al plan de viviendas públicas.



Ilustración 90. *Show me a hero*. Episodio 1.

El discurso de Newman en torno a cómo debe ser el plan se sostiene sobre tres proposiciones:

1. Las viviendas deben edificarse por toda la ciudad, evitando concentrar las mismas en escasas zonas urbanas, puesto que “too many units in any neighborhood won’t blend in with the community. It becomes isolated and divisive.” (Episodio 1). Lo que conllevaría el riesgo de que terminaran por formarse nuevos ghettos urbanos. Newman sostiene que la investigación que ha llevado a cabo “shows that crime increases with the number of units in a housing project. I’ve tried to limit that number to a maximum of 24 per site. Now we’re looking at twice that.” (Episodio 3).

2. Las casas deben ser viviendas unifamiliares, frente a la idea de construir edificios de varias plantas, lo que el representante del Departamento de Vivienda de Estados Unidos denomina la teoría del “defensible space”. Dicha teoría sostiene, en palabras de Newman, que “there can be no interior public areas. Not stairs to a second unit. Nothing. And every family must have its own front and rear yards, and the front entry must be directly off the street.” (Episodio 3). De esta forma, se eliminan los no-lugares deteriorados existentes en los grandes edificios de los ghettos y de los que la serie hace un muestreo, como veremos más adelante: halls, escaleras, ascensores... Estos espacios comunes, lejos de fomentar la comunicación entre las personas que habitan los edificios, carecen de cuidados y se convierten en espacios inhóspitos para los propios habitantes.

3. Como consecuencia de las dos proposiciones anteriores, Newman cierra su discurso sosteniendo que “public housing residents are no different than any other renters. They will jealously guard and maintain what’s theirs. Problems arise when projects have nebulous public areas that are like a sort of no-man’s-land. That’s the place that gets trashed.”

(Episodio 3). Smith, representante del Departamento de Vivienda, le da la razón sosteniendo que “every year HUD spends millions repairing the vandalism done in the public areas of the high-rises and the walk-ups. It’s a given. It’s in the budget.” (Episodio 3).

6.8.1.10. Doreen Henderson

De todos los personajes que nutren el relato de *Show me a hero*, Doreen Henderson es la que nos remite de forma más nítida a *The Corner* y *The Wire*. Una madre soltera en el ghetto, que cae en la adicción a las drogas, para, al final, convertirse en una líder de su comunidad. A través de Henderson, *Show me a hero* muestra la dureza de la vida en las esquinas y cómo la drogadicción es capaz de lastrar la vida de una persona, pero también por medio de este personaje la obra explora cómo las personas pueden salir de la adicción, reconstruir sus vidas y preocuparse por sus comunidades.

Cuando Henderson toca fondo, decide pedirles ayuda a sus padres, a pesar de que hasta ese momento había intentado salir adelante por sí misma. “I need to come home” le dice a su madre a través del teléfono (Episodio 4). Gracias a su hermana consigue un trabajo como administradora de unas torres del ghetto (Episodio 5). Y, a partir de ese momento, comienza a ser consciente de los problemas con los que tienen que lidiar todos los días las personas como ella: la violencia, la degradación de los espacios comunes... Ello la lleva a observar el ghetto en toda su complejidad y a comprometerse con su comunidad. Por ello, cuando consigue mudarse a una de las casas sociales, lucha por mejorar la vida de las personas que forman parte de su nueva comunidad, sean blancos o negros, a través de la comunicación y del activismo, elevando quejas a los representantes de las administraciones y manteniendo dinámicas comunicativas con sus vecinos. “I’m talking about really getting together, okay? Doing things the way neighbors are supposed to.” (Episodio 6). Cuando una de las inquilinas de las casas sociales está a punto de ser desalojada, porque su pareja, en libertad condicional, le dijo a la policía que vivía con ella, lo cual infringía las normas de la concesión, Doreen se enfrenta al alcalde Zaleski en una reunión entre la administración municipal y la comunidad:

My name is Doreen Henderson. I represent the Andrew Smith Townhouses of Gaffney Place and Trenchard Street. I want to talk about what I think a lot of people are thinking about, the new townhouses and that lady who was murdered across town. The tenants are very upset about what those two city councilmen said last night on the tv about the kind of people we are, and we’re upset that they want to screen people at the sites and check on who we have as company and things like that. How would they like it if that kind of thing was said about them? I’m sure they would be upset. The tenants are decent people. And the tenant who might be evicted because of this is too. That man, Santos, it shouldn’t be assumed that he lived on Gaffney Place just because he said so. (Episodio 6).

Henderson cree en la convivencia y en la comunidad, y en que estas deben estar cimentadas sobre el respeto mutuo y la posibilidad de establecer dinámicas comunicativas entre los vecinos. Simon y Zorzi sostienen a través de este personaje que se pueden producir transformaciones incluso desde la ausencia de poder, que la capacidad de resistir y de establecer relaciones sociales y comunicativas con las personas con las que convivimos, puede ayudar a generar cambios en el sistema social.

6.8.1.11. Carmen Febles

En la construcción de la ciudad estadounidense que hace David Simon en su obra televisiva, podemos detectar una ausencia, la de la minoría más importante del país: los latinos. Ello se debe, como dijimos anteriormente, a que las ciudades que anteriormente escrutó Simon, Baltimore y New Orleans, tienen un porcentaje de población latina muy reducido. Sin embargo, Yonkers sí cuenta, cómo observamos anteriormente, con un alto porcentaje de ciudadanos de origen latino. De ahí que la dominicana Carmen Febles sea la primera incursión en profundidad, que lleva a cabo Simon, en el mundo de la vida de la ciudadanía latina en Estados Unidos. Febles vive con sus tres hijos en el ghetto, lo que permite que Simon nos muestre que dichos ghettos, habitados tradicionalmente por la población afroamericana de rentas bajas, acogen, también, a los inmigrantes latinos que llegan al país.

El discurso de Febles resulta especialmente interesante. Si O'Neal rechaza abandonar el ghetto, porque no se sentiría cómoda viviendo en un barrio en el que cree que no sería bien recibida, sino que la comunidad existente en el mismo no le permitiría formar parte de la misma. Y Henderson se implica en la gestión de lo común dentro del ghetto. Febles defiende, desde el inicio del relato, la necesidad de abandonarlo. Mientras O'Neal y Henderson forman parte de la comunidad, Febles evita interrelacionarse con el resto de personas que habitan el ghetto, más allá de su familia, rechazando completamente el espacio en el que habita, por razones meramente económicas.

Como consecuencia de su falta de inclusión en la comunidad y de los problemas existentes en el ghetto: violencia, drogadicción, inseguridad, deterioro del espacio público, Febles decide regresar a República Dominicana para que sus hijos puedan crecer en un entorno que les permita ser libres, recorrer las calles y los parques, sin que su madre esté preocupada por su seguridad. Sin embargo, Febles descubre que no puede mantener económicamente a su familia en República Dominicana, con lo cual decide regresar en solitario, dejando a sus hijos en su país, para recuperar su trabajo en un taller y poder enviar todo el dinero que gane para que a sus hijos no les falte de nada.

Las remesas de dinero son fundamentales a la hora de abordar el fenómeno de la inmigración, tanto por el efecto que generan en los países receptores, como por el impacto que tienen en el mundo de la vida de las personas que las envían, puesto que las mismas pierden poder adquisitivo, lo cual redundaría en que vivan en barrios donde el alquiler es más bajo, ya que su principal objetivo es ahorrar el máximo dinero posible. Además, cómo vemos a través de Febles, su jornada diaria transcurre del trabajo a su hogar y de su hogar al espacio de trabajo, lo cual incide en que no se integren en la comunidad, ni establezcan dinámicas comunicativas más allá de estos espacios, ambos de carácter privado.

6.8.1.12. Norma O'Neal

Norma O'Neal es una mujer afroamericana de mediana edad, cuyos hijos ya son mayores de edad, que trabaja como enfermera cuidando a personas con problemas de salud en sus

hogares. O'Neal vive en Schlobohm, el principal ghetto de la ciudad. La primera vez que aparece en el relato su hijo mayor, que se ha independizado y trabaja en una factoría de automóviles, le dice a su madre: "all I'm saying is it would be a good thing if you and Tasha could get out of Schlobohm. And this place ain't gonna get no better (...). Now, there are other places besides Schlobohm for black folk." (Episodio 1). A lo que su madre replica: "You think School Street Projects gonna be any better? Or Mulford?". En este intercambio comunicativo se evidencia, por una parte, el deterioro de los ghettos y por lo tanto del mundo de la vida en los mismos; y por otra, se visibiliza la principal proposición del discurso de O'Neal a lo largo de la serie: existen en la ciudad barrios de blancos y barrios de negros, barrios de clase media y ghettos. Y una persona que vive en los segundos no puede aspirar a vivir en los primeros. Existe una división socioeconómica inquebrantable en la ciudad.

Tras esta primera incursión en la vida de Norma O'Neal, la ficción televisiva nos va contando cómo la vida de la misma se deteriora a pasos agigantados. Ante su inminente ceguera, O'Neal debe dejar su trabajo y descubre que la vida en el ghetto para una persona con visibilidad reducida resulta demasiado complicada, puesto que dichos barrios no están adaptados para facilitar la movilidad e independencia de las personas con diversidad funcional. De tal forma que, tras la insistencia de sus hijos, solicita la ayuda de los servicios sociales. Sin embargo, la asistente que le mandan se siente insegura accediendo al ghetto. Como se puede ver en una secuencia del cuarto capítulo, en la que el hijo de Norma, Dwayne, llega al piso de su madre, que lo espera junto a la asistente:

N.O.: Miss Ramírez is ready to leave. She was waiting in the hopes you'd walk her to her car.

D.O.: Of course. Sorry, I'm late.

R.: Thank you, Mrs. O'Neal. If it didn't get so dark so early...

N.O.: I understand. (Episodio 4).

A continuación Dwayne y Ramírez salen del piso de Norma, atravesando los espacios comunes, sin intercambiar ninguna palabra entre ellos, de tal forma que la serie nos muestra cómo son las relaciones comunicativas en estos espacios, así como el estado y las características de los mismos. Al salir del edificio, Dwayne le pregunta a Ramírez si la volverán a ver el jueves, porque su madre quiere ir a hacer la compra para el fin de semana. No llegamos a ver y escuchar la respuesta de Ramírez, lo cual evidencia que la asistente no desea volver al ghetto.



Ilustración 91. *Show me a hero*. Episodio 4.

La siguiente vez que el relato televisivo nos muestra a Norma en la calle, acompañada por su amiga Pat. La secuencia comienza en mitad de la conversación entre ambas. “¿Can you imagine either of us being afraid to go to a client any-damn-where?” le dice Pat a Norma, dejándole claro al espectador que efectivamente la ayudante no regresó. “I don’t understand. Maybe it’s because I’ve been living there so long, I don’t see it anymore. But nobody’s gonna mess with a home nurse coming to see a client” sostiene Pat, denunciando que más allá del deterioro del ghetto o de otros problemas como la criminalidad o las drogas, se puede transitar por el mismo sin temor a sufrir algún ataque o agresión (Episodio 4). Más allá de los problemas reales que lastran el mundo de la vida en un ghetto, existe un problema de desconocimiento por parte de las personas que no viven en el mismo, que lo observan desde afuera, a través de los discursos de otros actores, como por ejemplo el del concejal Spallone. Simon denuncia que la ausencia de dinámicas comunicativas que atraviesen la ciudad, y que permitan establecer canales de comunicación entre personas que habitan mundos de la vida distintos, es un problema urbano de primer nivel. Finalmente Norma conseguirá una de las casas de promoción social y se mudará al Este, un barrio con calles amplias y jardines delanteros que resultan más accesibles para O’Neal, a la hora de desplazarse y recorrer su ciudad.

6.8.1.13. Mary Dornan

Dornan es uno de los personajes más interesantes de *Show me a hero*, por cómo evoluciona, a lo largo de la obra, por su forma de ver el conflicto social y por su posición en el mismo. Dornan secunda, inicialmente, los planteamientos de Save Yonkers, la plataforma vecinal que se opone al plan de viviendas y presiona a los miembros del Consejo Municipal para que no lo aprueben, a pesar de la sentencia judicial que obliga a la ciudad a hacerlo. De hecho, en una conversación que mantiene con una periodista, podemos observar las principales proposiciones de su discurso:

P: So, it’s not about race?

M.D.: No, no.

P: What is it, then?

M.D.: It’s an economic issue. People are worried about their property values. They’re worried about the drugs and crime that are in the projects. Have you seen those pictures that Councilman Spallone has?

P: Yeah, I heard about them. But does Mr. Spallone speak for you?

M.D.: I think he speaks for most of the people in Yonkers. I do.

(...)

M.D.: I join Save Yonkers because of this Judge Sand and what he’s trying to do. He wants to take low-income housing and put it all in one place in East Yonkers. That’s seven, eight hundred people, and just drop them right here.

P: So, if the housing gets built, will you move from here?

M.D.: I love this house. I have always loved our little house. It’s on my favorite block in the whole city.

(...)

P: Do you think the families that might move into these houses do you think they might see those houses the same way as you see yours?

M.D.: Well, if they did, then Mr. Spallone wouldn’t have those pictures to show everyone, right? If they did, then they wouldn’t need to move out of the projects in the

first place. They'd take care of their homes. I just think you shouldn't take people with one lifestyle and, uh, put them smack in the middle of a place with a different lifestyle. (Episodio 3).

En primer lugar, Dornan intenta desasociar su oposición al plan de viviendas del racismo. Argumenta que no se trata de una cuestión racial, sino económica. En segundo lugar, incide, precisamente, en la dimensión económica de la cuestión, defendiendo que la construcción de las casas provocará un descenso del valor de los inmuebles que existen en la actualidad. Además, aborda los problemas de seguridad que generarían, según ella, estas casas: expansión del tráfico de drogas y aumento del crimen. En tercer lugar, sostiene que las personas que viven los ghettos no cuidan sus casas, de ahí el deterioro de dichos barrios. Y en cuarto lugar, emplea el concepto de estilo de vida, para defender que no puede existir una convivencia y no se puede formar una comunidad entre las personas que viven en los ghettos y los residentes de los barrios de clase media, porque no comparten un mismo mundo de la vida.

Sin embargo, cuando Dornan asume que la construcción de las casas es inevitable y observar la deriva racista de Save Yonkers (Episodio 4), comienza a cambiar su discurso. De ahí que acceda a visitar, junto a otras personas de su barrio, los hogares actuales de las personas que demandan alguna de las casas sociales que se construirán (Episodio 5). Este viaje al ghetto cambia la forma de pensar de Dornan. Al conversar con esas personas y ver cómo cuidan sus hogares descubre que sus postulados discursivos eran erróneos y estaban cimentados sobre su propia desinformación sobre el mundo de la vida en el ghetto. A través de la comunicación y de la capacidad de reconocerse en el otro, Dornan descubre que sí puede convivir con estas personas y que por el bien de su comunidad y de su barrio debe hacer todo lo posible para vencer los prejuicios, odios y temores. Dornan y Henderson son, en realidad, dos mujeres que intentan ayudar a su comunidad, de ahí que la colaboración que se establece entre ambas en el último episodio, para hacer frente a los problemas del barrio, sea tan significativa discursivamente.

6.8.2. Conflictos

A diferencia del resto de obras de David Simon, en especial *The Wire*, *Show me a hero* se articula narrativa y discursivamente en torno a un gran conflicto: la construcción de viviendas públicas en todo el entramado urbano, que combatan la segregación racial desde el plano urbanístico. Al haber un gran número de actores implicados en el conflicto, el mismo tiene ramificaciones y afecta de distinta manera a cada uno de los actores que intervienen en él, así como a los espacios donde se desenvuelve. Teniendo en cuenta esto, abordaremos el conflicto desde tres planos distintos, pero intensamente interconectados: el judicial, el político y el social.

6.8.2.1. Conflicto judicial

El conflicto que desencadena el relato que nos presentan Simon y su equipo, es el que enfrenta, a lo largo de varios años, judicialmente a la NAACP y el Ayuntamiento de Yonkers. La NAACP demanda que Yonkers luche por el fin de la segregación racial, permitiendo que

el departamento de vivienda federal, construya casas de promoción social en los barrios de clase media de la ciudad. En el momento temporal en el que comienza el relato televisivo, este conflicto se encuentra en su fase final, al darle la razón el juez Sand a la NAACP, obligando a Yonkers a aprobar un plan de viviendas y a permitir que se lleve a cabo.

Este conflicto es relevante, no sólo por ser el desencadenante de la trama central de la obra: el plan de viviendas y la oposición que levanta en parte de la población y entre los cargos electos. Sino porque el mismo visibiliza algunos de los problemas existentes en la ciudad y en la construcción de la misma: ghettificación, segregación, desigualdad, deficiente funcionamiento de los servicios públicos, ausencia de equipamientos, problemas comunicativos...

Una vez que el conflicto llega al final de su proceso judicial, podría darse por finalizado. Si bien el mismo no termina por la llegada a un consenso entre las partes enfrentadas, sino por la decisión tomada por el juez Sand. Sin embargo, como consecuencia de la incapacidad del Consejo Municipal de aprobar un plan de viviendas siguiendo la sentencia de Sand, la NAACP, el experto en vivienda contratado por Yonkers, Alfred Newman, el propio juez y el alcalde y los concejales, trabajan en la confección de un plan que pueda congrega los votos necesarios en el Consejo. De tal forma que al final sí se llega a la confección de un plan basado en el consenso entre el juez, el Departamento de Vivienda federal y los representantes públicos de la ciudad, a partir de las recomendaciones de Newman. Pero ello, sólo tiene lugar, como hemos indicado anteriormente, cuando el juez comienza a imponer multas que afectan a los servicios y empleos públicos. Forzando, de esta forma, a algunos de los concejales opuestos a la aprobación del plan, como Longo y Chema, a votar sí al mismo.

6.8.2.2. Conflicto político

El conflicto político en torno a la aprobación de un plan de viviendas sociales que combata la segregación racial (y la desigualdad económica), en el espacio urbano, se desarrolla durante cuatro legislaturas distintas. Comienza bajo el mandato de Martinelli, que pierde las elecciones frente a Wasicsko, precisamente, por su mayor compromiso con el plan de viviendas y por haber votado no al recurso que ha interpuesto la ciudad contra la sentencia del juez Sand. En esta primera fase del conflicto político, Wasicsko emplea su apoyo a dicho recurso para posicionarse estratégicamente en la contienda electoral y capitalizar el descontento de parte de la ciudadanía. Mientras que el concejal Spallone se convierte, desde el inicio, en el principal actor opositor al plan dentro del Consejo Municipal. Tras las elecciones, Wasicsko se convierte en alcalde y Spallone en vicealcalde, mientras que el único concejal a favor del plan que permanece en el Consejo es el demócrata Oxman (Episodio 1). Poco antes de que Nick Wasicsko asuma el cargo de alcalde, el recurso interpuesto por la ciudad es desestimado, dando paso a una segunda fase del conflicto político.

En esta fase, el conflicto social se radicaliza, llegando a recibir el alcalde balas por correo, como amenazas de muerte. Como consecuencia de ello, los representantes públicos se encuentran en una posición de poder debilitada, puesto que por una parte están siendo presionados por Save Yonkers y temen que su apoyo al plan de viviendas les cueste la reelección, como le pasó a Martinelli o Restiano; y por otra parte, el juez Sand los obliga a llevar a cabo el plan, amenazando con declararlos en desacato e imponer multas diarias a la

ciudad hasta que la misma quede en bancarrota. Dicho acontecimiento se produciría, según el administrador del Ayuntamiento, el día 22.

Sin embargo, los efectos de las multas sobre las arcas municipales se hacen notar antes, generando cierres de edificios y equipamientos públicos. Ello hace que el líder de la minoría Longo, ante el inminente despido de empleados públicos, reconozca que “we’re about to go from martyrs to murderers. We’re about to economically murder 630 families. Oh my God. I mean, these are people I shared backyard barbecues with. I attended their weddings, the christenings of their children not as their councilman, but as their friend.”. “I’m gonna be sick” le responde el concejal Chema, que también ha asumido que la oposición al plan de viviendas afecta directamente a la vida de personas a las que conocen, con las que mantienen relaciones comunicativas y personales. Ambos apoyan la aprobación de plan, poniéndose así en marcha el mismo, tras obtener cinco sí (Wasicsko, Cola, Longo, Chema, Oxman) y dos no (Spallone y Fagan).

Tras este acontecimiento y la celebración de elecciones, Spallone se convierte en alcalde, sin embargo el plan de viviendas es imparable, a pesar de las promesas electorales que éste hizo. Las obras se ponen en marcha, Spallone pierde la alcaldía y las viviendas se entregan, finalmente, bajo la administración de Zaleski.

6.8.2.3. Conflicto social

El conflicto social que tuvo lugar en torno al plan de viviendas resulta interesante porque, a diferencia de otros conflictos en los que formaba parte la ciudadanía, como los analizados en *Treme*, en éste, las personas que forman parte de Save Yonkers defienden sus derechos, atacando los derechos de otras personas, en este caso, las que habitan en los ghettos urbanos y desean poder acceder a una vivienda fuera de los mismos, donde haya espacios y servicios públicos que faciliten sus vidas.

Save Yonkers se manifiesta en contra de los planteamientos del juez Sand y del asesor Newman, que llega a ser agredido (Episodio 2) y presiona a los representantes públicos, favoreciendo la llegada de Spallone a la alcaldía, tras la aprobación del plan. Sin embargo, detrás de sus tácticas para influir en la toma de decisiones, existe, como podremos ver a continuación, no una defensa de su derecho a la ciudad, sino un ataque al derecho de otras personas. En *Treme*, los ciudadanos se comprometían con su ciudad para combatir las estrategias de los actores de poder y que consideraban que eran lesivas para New Orleans y sus habitantes. En *Show me a hero*, esta plataforma vecinal defiende los intereses personales de cada uno de sus miembros y su acción se basa en el desconocimiento de los otros, de aquellos con los que no quieren convivir. La irrupción de Save Yonkers visibiliza, precisamente, un problema de comunicación y convivencia en la ciudad, lo cual termina por generar, según Simon, frustración, odio y violencia.

“It’s about these public housing people bringing drugs and crime into our neighborhood and ruining our property values!” afirma una señora en una audiencia pública en el Ayuntamiento. Incidiendo, como hemos visto al analizar a Mary Dornan, en los problemas económicos y de seguridad que las casas públicas generarán en su barrio. Cabe señalar el empleo de la construcción “these public housing people”, la cual denota los prejuicios

personales de esta señora. “You promised us an appeal! You promised you wouldn’t settle! You have succeeded in raping the voters of their city!” afirma en el mismo encuentro Jack O’Toole, la cara visible de la plataforma, incidiendo en el hecho de que las promesas electorales realizadas no se han cumplido, de tal forma que estas personas se sienten utilizadas por sus representantes políticos, lo cual genera aún más frustración en ellas (Episodio 2).

Cuando el plan de viviendas es aprobado definitivamente, Spallone se muestra incapaz de paralizarlo y las obras comienzan, lo cual produce que Save Yonkers se radicalice, ante su pérdida de influencia en las dinámicas de poder locales. Durante una manifestación al lado de las obras, Mary Dornan le pregunta a O’Toole que están haciendo allí si las mismas ya han comenzado. “We’re letting them know that this doesn’t end. They’re never gonna be welcome here” le responde O’Toole, mientras los manifestantes gritan “No rights for the whites!” (Episodio 4). Así, la plataforma ha puesto en marcha, definitivamente, un discurso articulado en torno al odio y a la renuncia a la convivencia y al civismo.

Frente a esta manifestación, Dornan había observado, antes, a las personas que viven en los ghettos, recorriendo las calles desde los mismos hasta los barrios del Este de la ciudad, de forma pacífica, sin realizar ataques a ningún colectivo e intentando incluir en su marcha a las personas de los barrios residenciales. Por primera vez a lo largo del conflicto, estas personas reivindican su papel en el mismo, así como su derecho a la ciudad y a participar en la toma de decisiones pública (Episodio 5).

6.8.3. Espacios urbanos

Como señalamos al inicio del presente análisis, *Show me a hero* comienza con un prólogo en flash-forward, en el que podemos ver a Nicholas Wasicsko, el protagonista del relato, en el cementerio yendo a visitar la tumba de su padre. Este prólogo dota al relato de una estructura circular, puesto que en ese mismo escenario Wasicsko pondrá punto y final a su vida. El cementerio es un espacio público abierto, conformado por una inmensa cantidad de espacios netamente privados, los nichos. Lo cual será un elemento central en una narración en la que los espacios públicos y los espacios privados conviven, se interrelacionan y se alternan de forma completamente natural. También resulta interesante observar cómo una ficción, cuya trama central pivota sobre el hecho de que una serie de personas vivan, y convivan, en espacios diferentes a los que lo hacen, arranca situando la acción en el espacio tradicionalmente ligado a la muerte en las sociedades occidentales: los cementerios.

Tras ese prólogo, la serie comienza con una sucesión de planos que muestran las dos caras de Yonkers, por un lado, tenemos los barrios blancos, situados al este de la ciudad, y por otro, los barrios poblados por migrantes, convertidos en ghettos, donde miles de personas malviven en espacios deteriorados. De fondo suena Bruce Springsteen, uno de los músicos más populares entre la América obrera que ha habitado, tradicionalmente las ciudades del Rust Belt. Y de forma natural la cámara de Paul Haggis nos ofrece una panorámica de cómo es Yonkers, una ciudad dual, cuyas dinámicas comunicativas y de poder la han dividido en espacios netamente diferenciados, hasta crear mundos de la vida antagónicos, entre los que no se pueden establecer canales de comunicación, puesto que se sustentan sobre realidades demasiado diferentes. A estos planos del entramado urbano de Yonkers, los anteceden y suceden, dos planos panorámicos, que ofrecen una visión global de la ciudad. Enmarcándonos

Yonkers como una ciudad del área metropolitana de New York City, eminentemente industrial. Si la obra audiovisual urbana de David Simon construye una panorámica de la ciudad postindustrial en la era globalizada, este retrato de Yonkers a finales de los años 80, resulta fundamental. *Show me a hero* no deja de ser una fotografía en movimiento de un modelo de ciudad que estaba mutando, tanto por el cambio del sistema económico, de lo industrial a lo post-industrial, de lo local a lo global, como por sus propios problemas congénitos: los ghettos, la falta de servicios públicos, la corrupción, el racismo... De ello habla *Show me a hero* y por ello nos sirve para reflexionar sobre cómo son las ciudades occidentales actuales, y cómo se configura el espacio en las mismas. Para ello, abordaremos los diversos espacios presentes en esta obra.

6.8.3.1. El Ayuntamiento

El Ayuntamiento o City Hall, de la ciudad de Yonkers es uno de los espacios fundamentales de la narración. De hecho, tras el prólogo en el cementerio, la sucesión de planos de presentación de la realidad dual de la ciudad, y el viaje en helicóptero que hace Newman desde Nueva York hasta Yonkers, para sobrevolar la ciudad y observar desde el aire cómo construir su plan de viviendas, el relato nos sumerge directamente en el salón de plenos del Ayuntamiento. Lo hace a través de dos secretarías, una veterana, cuyo nombre desconocemos, y una novata, Nay, que a la postre será la esposa del protagonista del relato. La secretaria veterana le hace una panorámica a Nay, y a nosotros con ella, del ecosistema político local, del funcionamiento del consejo municipal y de las dinámicas de poder existentes en el mismo. Primero los ojos de Nay se posan sobre Harry Oxman, vicealcalde de la ciudad. “Mr. Oxman’s a democrat, right?” inquires Nay a su acompañante, que le contesta con un rotundo “in Yonkers, parties don’t matter. Whoever controls the majority of the council, controls the city. Angelo Martinelli, the mayor, he’s republican, he’s been around forever. He most of the council voting with him.”. Mientras que en el estado español, los cargos electos siguen la disciplina de voto que le imponen las direcciones de sus partidos, o de sus grupos (parlamentarios, municipales), en Estados Unidos esto no se produce, de tal forma que los cargos públicos votan en función de sus propios intereses, en vez de en función de los intereses del partido. De tal forma que, como hemos visto a la hora de abordar los diversos conflictos presentes en esta miniserie, no se establece una dicotomía entre políticos demócratas y políticos republicanos, sino que es el plan de viviendas el causante de las principales divergencias y éstas no responden a cuestiones partidistas, sino a las estrategias de poder de cada uno de los miembros del Consejo Municipal.

Tras esta primera aparición del Ayuntamiento, el edificio, y sus aledaños, se convertirán en un espacio central del relato que nos presentan Simon y Zorzi. En el City Hall cohabitan el poder ejecutivo, representado en el alcalde, su jefe de gabinete, el administrador de la ciudad y el resto de empleados a su cargo, y el poder legislativo, compuesto por todos los miembros del Consejo Municipal. Ello hace que sea el espacio público más relevante de la vida urbana, y en el que las dinámicas de poder y comunicación entre los diversos actores de la misma, tienen más trascendencia. Como consecuencia de ello, desde el primer capítulo, el City Hall se transforma en el espacio donde se visibilizan los principales conflictos que atraviesan el relato.

Aunque el espacio central del Ayuntamiento sea el salón de plenos, la serie visibiliza otras zonas del edificio, como los despachos de los concejales, las mesas de las secretarías o incluso la fotocopidora (Episodio 1). Siendo el despacho del alcalde el espacio de mayor relevancia narrativa. Es en el despacho donde Wasiscko comienza su andadura como alcalde, aún siendo electo, sin haber tomado posesión del cargo, enfrentándose desde el mismo inicio al conflicto por el plan de viviendas. Y también en ese despacho cierra su mandato como alcalde, recogiendo sus pertenencias, tras haberlo ocupado física y simbólicamente a lo largo de toda una legislatura marcada por dicho plan. De hecho la obra cierra esa secuencia con Wasiscko extendiendo los planos de dicho plan de construcción de viviendas (Episodio 4), dotando, una vez más, de una estructura circular al relato, en este caso a la ocupación de este espacio, que volveremos a ver más adelante, pero que parecerá un sitio diferente, bajo la posesión de otro alcalde.

Más allá del despacho, resulta interesante observar cómo la serie nos muestra, a través del uso de la fotocopidora, cómo la persona que lidera la administración municipal ocupa la totalidad del Ayuntamiento y cómo las dinámicas de poder circulan por el mismo. En el primer capítulo, tras anunciar que se presenta a las elecciones por el Partido Demócrata, contra el alcalde Martinelli, Wasiscko está realizando unas fotocopias, sin embargo la fotocopidora se estropea y acude a otra, donde la secretaria que la está empleando le impide su uso. Se convierte así, el edificio en un espacio inhóspito para un hombre que es concejal municipal, puesto que las relaciones de poder existentes entre el poder ejecutivo y la administración municipal articulan la vida en el interior del mismo, generándose complejas relaciones comunicativas y de poder. El espacio público se ve de esta forma alterado, modificado y ocupado por la estrategia de los actores que ejercen el poder, en este caso el alcalde y su equipo.

En el Salón de Plenos tienen lugar las diversas votaciones en torno al plan de viviendas, que visibilizan los equilibrios de poder existentes en el Ayuntamiento, así como las posturas, a favor y en contra, de la aprobación o no del plan. Pero además, al estar abierto a la ciudadanía, es ocupado, desde el espacio destinado al público por ciudadanos relacionados con la plataforma Save Yonkers, principal actor opositor al proyecto y a la redistribución de casas por los barrios de clase media del oeste de la ciudad. Así, el espacio se divide en dos, por un lado una ciudadanía molesta, que aprovecha la celebración de plenos para mostrar su desacuerdo, ya sea desde la tribuna (Episodios 1-3) o desde los propios asientos destinados al público. Mientras que por otro lado estarían los concejales, dispuestos en mesas de espaldas a la ciudadanía y de cara a la mesa principal, presidida por el alcalde, situado enfrente y de cara a una ciudadanía que desapruueba sus acciones, tanto en el caso de Martinelli, como en el de Wasiscko, pasando la ficción de puntillas por la legislatura en la que Spallone fue alcalde, puesto que Wasiscko no formaba parte del Consejo.



Ilustración 92. *Show me a hero*. Episodio 2.

Sin embargo, la oposición al plan de viviendas por parte de la plataforma Save Yonkers, no sólo se visibilizaba dentro del salón de plenos, sino que además, los ciudadanos que la conformaban acudían a las inmediaciones del Ayuntamiento para mostrar su oposición con gritos, soflamas y carteles. Agolpándose en las calles aledañas al edificio, ocupando el espacio público con sus cuerpos pero también con su discurso. Esta acción es consecuente con la estrategia de Save Yonkers, que persigue que los concejales asuman su oposición al proyecto de viviendas, si quieren ser reelegidos en las siguientes elecciones. En Europa los edificios principales de las administraciones municipales suelen ubicarse en plazas públicas, espacios centrales de la vida urbana. Esto lleva a que se establezca una intensa relación entre el Ayuntamiento y las plazas, las cuales se ven atravesadas por dinámicas de poder y de comunicación entre los diversos actores de la vida urbana, ejerzan o no el poder. De tal forma, que la ocupación de esta plaza adquiere una gran relevancia estratégica. En la Yonkers de *Show me a hero*, no existe una plaza delante del City Hall, pero la ciudadanía la construye temporalmente, en un proceso que transforma el espacio público para dotarlo de un nuevo discurso y de una nueva función. Algo similar sucede cuando los habitantes de los ghettos marchan por las calles de Yonkers hasta los barrios del Este, dotando a dichas arterias de circulación de una intención comunicativa, entre dos áreas de la ciudad, entre dos comunidades, que no se relacionan entre sí, entre las que no circula ningún tipo de comunicación.

Volviendo al exterior del Ayuntamiento como espacio netamente comunicativo donde se visibiliza el conflicto existente en la ciudad, por la aprobación del plan de viviendas, este espacio resulta especialmente interesante en dos ocasiones en la serie. Por un lado, en el tercer capítulo, a la salida de una votación fracasada, Wasicsko se para a hablar con un grupo de ciudadanos situados a la salida del edificio, se establece así un diálogo directo entre los ciudadanos y el alcalde, sin embargo, esta accidentada relación comunicativa se ve rápidamente interrumpida y no permite la posibilidad de reflexionar sobre los puntos de conflicto y poder llegar a un consenso.

Por otro lado, en el transcurso de la votación definitiva sobre el plan, cientos de personas llenan el espacio reservado a la ciudadanía en el salón de plenos y ocupan las inmediaciones del Ayuntamiento. El ruido que producen desde el exterior llega hasta el interior del edificio municipal, de tal forma, que sus mensajes y su discurso, llegan a oídos de los concejales, pudiendo influir sobre los mismos. Ante esta situación, Wasicsko se vale, tácticamente, de su poder como alcalde, poniendo en marcha, artificialmente, el pleno, para conseguir que el jefe de la policía municipal acalle a los manifestantes, desbaratando la estrategia de Save Yonkers.

El espacio se convierte en un lugar de conflicto trenzado por diversas dinámicas de poder: entre los ciudadanos y los poderes públicos, entre los diversos concejales y entre el poder ejecutivo y los servicios de seguridad. A la salida del Ayuntamiento, Wasicsko vuelve a encontrarse con un amplio número de ciudadanos, sin embargo en esta ocasión no se establece dinámica comunicativa alguna, sino que Wasicsko, ante la posibilidad de ser atacado, acaba refugiándose en su coche, el cual es dañado desde el exterior por algunos ciudadanos, hasta que el Nick y Nay consiguen salir de la manifestación. Así, la falta de comunicación desemboca en violencia, recrudeciéndose el conflicto, con un espacio netamente comunicativo, como la entrada del Ayuntamiento, como escenario.



Ilustración 93. *Show me a hero*. Episodio 3.

6.8.3.2. Los juzgados

Show me a hero prácticamente nunca sale de Yonkers, más allá de la ciudad, sólo tiene dos escenarios, por un lado, la República Dominicana, a donde una de sus protagonistas regresa a vivir hastiada de las condiciones de vida en el ghetto. Y por otro, New York City, la principal ciudad del estado, donde se haya la corte del juez Sand, y donde se dirime, por lo tanto, el conflicto por el plan de viviendas en el plano judicial. Mientras en torno al Ayuntamiento se visibiliza el conflicto entre los concejales y entre los ciudadanos y sus representantes, en el juzgado se pueden observar las posturas del juez, la NAACP, el gobierno municipal y el asesor contratado por el mismo para elaborar el plan. El juzgado no sólo es un espacio de conflicto, donde el juez dicta sentencias contrarias a lo defendido por el Ayuntamiento, sino que se convierte en uno de los espacios comunicativos más importantes de la ficción. En el despacho del juez Sand, los diversos actores implicados en el conflicto, y que tienen la voluntad de llegar a un consenso, discuten desde sus diversas estrategias y tácticas, para elaborar un plan que pueda ser aprobado por el Consejo Municipal, que cumpla las exigencias del juez y que siga las recomendaciones de Newman. Así, en el segundo capítulo, se diseña un plan según el cual el arzobispado de New York cederá terrenos para la construcción de viviendas. Mientras que en el tercer episodio, una vez aprobado ya en el Consejo Municipal el compromiso del mismo con la ejecución del plan de viviendas, éste termina de perfilarse siguiendo las directrices de Newman y que abordamos al analizar las principales proposiciones de este actor.

6.8.3.3. Los barrios de clase media: El Este de Yonkers

Más allá de la incursión que hace la ficción en el interior de algunas casas, la serie muestra las diversas realidades de los barrios que conforman la ciudad. Si bien es cierto que presta más atención a reconstruir espacialmente los ghettos, también nos ofrece una panorámica de la configuración de los barrios blancos de clase media. Podemos observar sus esquinas y aceras, transitadas de día por personas que acuden a hacer la compra, o que se dirigen a sus trabajos o hogares, como podemos ver cuando Nick Wasiczko hace campaña electoral, repartiendo folletos en el centro de la ciudad (Episodio 1). Frente a un centro más transitado, donde confluye el flujo por la ciudad, también se pueden observar en *Show me a hero* los barrios residenciales, con sus casas unifamiliares con jardín delantero y sus aceras desiertas, incluso de día. De hecho, estos barrios se nos muestran generalmente a través de un coche, como un fondo monótono en el que se suceden calles vacías y casas uniformes.

Esta forma de dibujar los barrios residenciales, que domina la construcción visual de los mimos en los primeros cuatro episodios, resulta interesante por dos motivos. Por un lado, mientras a los ciudadanos de estos barrios los vemos desplazarse en automóvil, los que habitan en los ghettos lo hacen en transporte público. La única vez que vemos a un ciudadano blanco en un autobús es a Mary Dornan (Episodio 5), que viaja, junto a otras mujeres de estos barrios a visitar a familias que viven en los ghettos y solicitan ser realojadas en las casas que se construirán. De tal forma, que se asocia el uso del automóvil a los barrios residenciales, de amplias y tranquilas calles, habitados por ciudadanos de clase media, y el del transporte público a los ghettos, caóticamente estructurados, de acceso difícil y de alta criminalidad.

Por otro lado, dos de los viajes en coche más interesantes por los barrios residenciales de Yonkers se nos presentan de forma contrapuesta. En el primer capítulo, Wasiczko y su novia, Nay, recorren en coche el barrio donde vive el alcalde Martinelli, su rival en las elecciones, y observan cómo todos los jardines frontales de las casas que conforman el barrio están llenos de carteles electorales apoyando a Wasiczko. Frente a esta secuencia, en el cuarto episodio, Wasiczko y Nay recorren su propio barrio, plagado de carteles electorales de apoyo a Spallone, su rival en las elecciones que terminaría perdiendo. Ambas secuencias dotan al periodo como alcalde de Wasiczko de una estructura circular, visibilizando el auge y caída del político. Que dicho auge y caída se asocie visual y narrativamente a los barrios residenciales no es algo casual, al fin y al cabo, Wasiczko vence a Martinelli porque promete oponerse a la decisión del juez Sand de obligar a Yonkers a llevar a cabo el plan de vivienda. Y cae derrotado porque incumple dicha promesa, mientras que Spallone se mantiene como el principal opositor al plan.

Más allá de la función simbólica que tienen estas secuencias, para narrar la evolución de Wasiczko, resultan interesantes porque visibilizan, por un lado, que las fronteras entre espacio público y espacio privado son difusas, puesto que los jardines de los hogares son privados, sin embargo pueden ser observados desde el espacio público y, por otro lado, nos presentan al espacio privado como un espacio eminentemente político y comunicativo, que también se ve alterado y conformado por las dinámicas de poder urbanas. Lo cual es una de las premisas fundamentales de la serie de Simon y Zorzi. Las relaciones comunicativas y de poder no sólo construyen el espacio público urbano, sino también el privado, siendo las fronteras entre ambos cada vez más difusas.

6.8.3.4. Los barrios ghettificados: El Oeste de Yonkers

El ghetto que reconstruye *Show me a hero* no dista de los que había explorado con anterioridad Simon en su obra. Guarda especial parecido con las torres de Franklyn Terrace que pudimos ver en las primeras dos temporadas de *The Wire*. Este barrio se caracteriza por la edificación en altura, la degradación de los espacios comunes de los edificios, así como de los espacios públicos. El tráfico de drogas y la ocupación del espacio público que el mismo conlleva, está presente en esta obra también, pero *Show me a hero* se centra en mostrar la vida de las personas que no están vinculadas directamente al mismo, de tal forma, que el negocio de la droga no tiene la relevancia narrativa y discursiva que tenía en *The Corner* y *The Wire*.

Los espacios públicos de estos barrios se caracterizan, sobre todo, por su estado de abandono y por la falta de intervención de las administraciones públicas en los mismos, renovándolos, reformándolos, limpiándolos...



Ilustración 94. *Show me a hero*. Episodio 3.

Simon y Zorzi se preocupan en mostrar cómo estos espacios condicionan las dinámicas comunicativas y el funcionamiento de la comunidad. Puesto que al resultar inhóspitos para gran parte de las personas que los recorren a diario, impiden que las mismas convivan en estos espacios, lugares de encuentro y comunicación por antonomasia en la ciudad. Ello genera problemas en la vida diaria de estas personas, que se sienten incómodas en su propio barrio. Ajenas al mismo. Articulando su vida en torno a sus hogares.

6.8.3.5. Las casas en los barrios de clase media: Dornan, Wasicsko y las casas prefabricadas

Los grandes conflictos de *Show me a hero* giran en torno a las casas privadas, puesto que la construcción de casas unifamiliares para personas con bajos ingresos económicos, en barrios de clase media es el meollo del plan urbanístico sobre el que pivota el relato. En torno a dicho plan, y cómo ya hemos podido observar, tendríamos intereses teóricamente contrapuestos. Por un lado, el de los propietarios de casas ya existentes en los barrios que se verán afectados por la construcción de las nuevas viviendas. Para ellos, que ya poseen una casa, dicho plan amenaza su modo de vida y su hogar. Por otro, el de las personas que demandan esas nuevas viviendas, en las cuales vuelcan su esperanza de gozar de una vida mejor. Podemos extrapolar esto a las dinámicas de poder, así, las personas que ya poseen

casas serían actores que ya ejercen el poder y por lo tanto articulan una estrategia para mantenerlo (Save Yonkers), mientras que las personas que demandan la concesión de las nuevas viviendas, actúan desde la ausencia de poder, y en busca del ejercicio del mismo, a través de la puesta en marcha de tácticas, cómo la marcha que emprenden desde el ghetto hasta estos barrios.

Así, la posesión, ocupación y tenencia en propiedad de una casa se convierte en uno de los intereses fundamentales de gran parte de los actores que forman parte del relato. De hecho, más allá de los actores que no ejercen el poder, es decir Mary Dornan y las familias del ghetto, resulta especialmente interesante observar el punto de vista del protagonista, Nick Wasicsko con respecto a la idea de propiedad. También para él la casa, su hogar, se convierte en un elemento central de la construcción de su mundo de la vida. La casa que compra Wasicsko es enorme, está situada en una zona alta de la ciudad desde la que se puede observar gran parte de la misma, incluido el Ayuntamiento.



Ilustración 95. *Show me a hero*. Episodio 3.

La casa de Mary Dornan es una vivienda unifamiliar de una sola planta, con un jardín delantero y su interior es acogedor. *Show me a hero* nos muestra la cocina y el salón de la misma, es decir, la parte pública, y nos esconde la habitación o el baño, zonas del hogar que en cambio, sí que podemos visualizar en la casa de Wasicsko. Ello se debe a que mientras la serie aborda la figura de Wasicsko a través del conflicto central, pero también a través de sus propios miedos, inseguridades y debilidades; a Mary Dornan sólo la retrata en función de su postura frente al conflicto. La casa de Dornan y su esposo guarda semejanzas, en su interior, con los pisos del ghetto que habitan las familias que solicitan las nuevas viviendas, ello provocará, junto a la dinámica comunicativa que se establece entre Dornan y estas familias, que esta ciudadana cambie su visión del conflicto, abandonando la estrategia de confrontación de Save Yonkers.



Ilustración 96. *Show me a hero*. Episodio 2.

En cuanto a las casas de nueva construcción, éstas son prefabricadas, implantadas en las parcelas destinadas a las mismas y cuentan, al igual que las casas que ya conformaban el barrio, con un patio delantero.

6.8.3.6. Las casas en el ghetto

En el quinto episodio, Mary Dornan y otras mujeres del equipo de trabajo que organiza Robert Mayhawk, contratado por el Departamento de Vivienda para trabajar con las comunidades afectadas por el proyecto, visitan a algunas de las familias candidatas a ser beneficiarias de una de las casas sociales. Estamos ante una de las secuencias más importantes discursivamente de la serie. El grupo, liderado por una mujer del ghetto, llega al mismo en un autobús y se interna en el interior del barrio. Al entrar en una de las torres que conforman el ghetto, pueden observar la dejadez a la que están sometidos los no-lugares: las escaleras, los pasillos, los rellanos, los ascensores. Espacios de tránsito que son de todos y de nadie. Espacios que podrían ser comunicativos, puesto que en ellos se encuentran los diferentes ciudadanos que habitan el edificio, pero que sin embargo resultan inhóspitos. En estos espacios los ciudadanos no conversan entre sí, sino que se observan con desconfianza, cómo podemos ver cuando las mujeres suben en el ascensor. Sin embargo, cuando se internan en los hogares de las personas que buscan abandonar esos edificios y vivir en una casa unifamiliar en un barrio tranquilo y de baja densidad poblacional, el panorama cambia radicalmente.



Ilustración 97. *Show me a hero*. Episodio 4.

Lo que se encuentran en el interior de los apartamentos, no es nada más, ni nada menos, que hogares. Pisos modestos, pulcros, ordenados y cuidados. Las familias reciben a sus visitantes en el salón, el espacio público por excelencia de la casa. Les sirven café y conversan. Si los no-lugares eran espacios inhóspitos, donde no fluía ningún tipo de comunicación, las casas se vuelven espacios netamente comunicativos, ya no sólo entre las personas que las habitan, sino, en este caso, entre las mismas y otras ciudadanas con las que creían que no tenían nada en común. En esos pisos los ciudadanos de los ghettos y los de los barrios del este se descubren los unos a los otros, pudiendo observar, a través de la comunicación, que sus mundos de la vida no son tan diferentes. A lo largo de esta secuencia, en la que Haggis alterna diferentes encuentros, hay un momento especialmente revelador y poderoso. Una de las mujeres que solicita ser realojada le sirve café a sus visitantes. De pronto se da cuenta de que la taza que le ha puesto a Mary Dornan está cascada en un borde. Avergonzada, la cambia, ante la mirada de ésta. Una acción natural que podría haber llevado a cabo cualquier persona que recibe en su casa a visitantes, adquiere en *Show me a hero* un valor extraordinario. Todas las familias anfitrionas se esfuerzan por dar una buena imagen, su táctica consiste en mostrar que son cuidadosos y que se merecen un nuevo hogar, alejado de las condiciones de vida que hemos podido ver al inicio de la secuencia. Mientras que las mujeres que acuden de visita, a conocer un barrio, unos hogares y unas familias que desconocen, llegan con el escepticismo como táctica. Sin embargo, en ese mismo instante en el que la mujer que la acoge, le cambia la taza, la táctica de Dornan se viene abajo y comienza a observar el mundo de la vida de esas personas con otros ojos, con la proximidad que implica sentirse identificado, poder reconocerse a uno mismo en el otro. Lo cual permite que se establezca una dinámica comunicativa entre las personas que habitan el ghetto y las que viven en los barrios del este, abriendo la posibilidad de alcanzar un consenso.



Ilustración 98. *Show me a hero*. Episodio 5.

6.8.3.7. Los bares

Los bares, restaurantes y cafeterías que pueblan las ciudades actuales, son espacios complejos, puesto que aunque son de titularidad privada, son de acceso público, siendo habitados a diario por decenas de personas distintas, que no son sus dueños, ni pueden alterarlos físicamente, pero sí que pueden ocuparlos con el uso personal que les dan. Sin ser espacios públicos, propiedad de todos los ciudadanos, abiertos a múltiples usos y apropiaciones, los locales del sector de la restauración son espacios comunicativos relevantes en la vida urbana. En la ficción televisiva siempre han sido dibujados como lugares de

encuentro, netamente comunicativos, pensemos en algunas de las comedias más relevantes de finales del S.XX en Estados Unidos: *Seinfeld*, *Cheers* y *Friends*, las tres contaban con un bar/café como espacio central (*Cheers*) o relevante de la narración (*Seinfeld*, *Friends*). Ello se debe a que en las sociedades occidentales capitalistas, los locales de restauración se han convertido en espacios centrales de la vida social de los ciudadanos. Teniendo en cuenta todo ello, resulta interesante analizar las dinámicas comunicativas y de poder que se pueden dar en el seno de estos espacios en *Show me a hero*.

En primer lugar, resulta imprescindible observar cómo los únicos actores que pueblan estos espacios son actores que ejercen el poder. Ya sean políticos, asesores o profesionales de las empresas mediáticas. Así, mientras a los actores que no ejercen el poder los observamos generalmente en sus hogares y, en menor medida, en espacios públicos de sus barrios (aceras, parques...); a los actores que ejercen el poder, podemos verlos en espacios públicos donde se toman las decisiones políticas y, por lo tanto, donde se ejerce el poder, como el Ayuntamiento o el Juzgado, o en espacios privados abiertos a la ciudadanía, o más bien, a los consumidores, como bares y restaurantes.



Ilustración 99. *Show me a hero*. Episodio 2.

En segundo lugar, cabe destacar que estos espacios operan como lugares eminentemente comunicativos, donde se visibilizan los diversos conflictos del relato. Así, el bar se convierte, en el caso de Wasicsko y Viny, en una consulta de psicólogo. En él, con alcohol de por medio, exponen, no ya su discurso público, consecuente con su estrategia de poder, sino las dudas que tienen en torno a la misma. Los bares se convierten así, a pesar de ser lugares privados de uso público, en espacios que inciden en el sistema de la personalidad, frente al Ayuntamiento, por ejemplo, donde es el sistema social el que predomina.

6.8.4. Problemas urbanos

6.8.4.1. Desigualdad económica, exclusión social y segregación racial en el tejido urbano

La mera existencia del conflicto que analiza *Show me a hero*, presupone la visibilización de estos problemas urbanos. La NAACP no hubiera denunciado ante los tribunales a la ciudad de Yonkers, si ésta hubiera combatido la desigualdad social, ya no sólo desde el plano urbanístico, sino también desde el socioeconómico.

Show me a hero, a diferencia de *The Wire*, muestra tanto el mundo de la vida de las personas que habitan en el ghetto, como el de la ciudadanía que puebla los barrios residenciales de rentas medias. Ello le permite a Simon, mostrar que no existe tanta diferencia entre unos y otros hogares, y que en cambio lo que existe es un profundo desconocimiento mutuo, así como prejuicios y miedos alimentados por discursos como los del concejal Spallone.

El desconocimiento y la ausencia de dinámicas comunicativas entre las personas que habitan barrios distintos de la ciudad, genera un rechazo mutuo. Las personas de los barrios residenciales, blancas y de rentas medias, asocian a las personas que viven en los ghettos, afroamericanas y de rentas bajas, en su mayoría, con la delincuencia, la industria de la droga y la violencia. La ciudadanía del ghetto, por su parte, cree que si las personas de los barrios residenciales no quieren convivir con ellos, ellos tampoco quieren compartir su mundo de la vida y los espacios públicos con esas personas.



Ilustración 100. *Show me a hero*. Episodio 4.

En el rechazo a las viviendas sociales, por parte de la ciudadanía, subyace además de racismo (“no rights for the whites” gritan durante una manifestación las personas que se oponen al plan (Episodio 4)) y clasismo, una cuestión económica ligada a ambos conceptos: estas personas creen que las viviendas sociales degradarán los barrios y harán que el valor de sus viviendas caiga. Tienen miedo, en esencia, a que se ponga en marcha un proceso ghetificador en sus barrios. De esta forma, la desigualdad económica se empareja, en el discurso de Simon, con la desigualdad existente entre los barrios de rentas altas y los de rentas bajas en cuanto a equipamientos, servicios y espacios públicos se refiere.

Precisamente, David Simon señala la falta de servicios públicos en el ghetto, así como la degradación de su espacio público, como principales motivos por los que las personas que viven en él desean marcharse del mismo. Lejos de combatir la desigualdad económica y la exclusión social, la ciudad de Yonkers las agudiza, haciendo una dejadez de funciones manifiesta al no intervenir activamente ante la degradación del espacio público.

6.8.4.2. Ausencia de dinámicas comunicativas entre ciudadanos y entre estos y los poderes públicos

El conflicto social, político y judicial por la construcción de unas viviendas públicas, es, también, un conflicto eminentemente comunicativo, como hemos intentado demostrar a lo largo del análisis de la obra, de ahí que la inexistencia de dinámicas comunicativas entra la ciudadanía y entre ésta y sus representantes, sea un problema urbano de primer orden en el estudio sobre Yonkers que llevan a cabo Simon y Zorzi.

El conflicto se resolvió, en primer lugar, por la actuación judicial, que hizo valer el derecho de las personas a no ser segregadas en la ciudad; y en segundo lugar, por el establecimiento de dinámicas comunicativas que permitieron generar consensos. En primer lugar en el sistema político, facilitando, tras una larga negociación, la aprobación del plan de viviendas. En segundo lugar, en el sistema social urbano, al ponerse en marcha encuentros comunicativos entre las personas del ghetto y las de los barrios residenciales, de cara a conocerse mutuamente y encontrar puntos en común, elementos similares de sus mundos de la vida.

La evolución del conflicto socio-político en torno a las viviendas, fue consecuencia directa de la ausencia de canales de comunicación. Las personas de Save Yonkers, no se sentaron, en ningún momento, a negociar con el gobierno municipal cómo diseñar el plan de viviendas. Ni por una parte, ni por la otra, había interés en establecer dichas dinámicas, puesto que la plataforma deseaba la anulación del plan y el gobierno era consciente de que, tras la sentencia judicial, finalmente tendría que ponerlo en marcha. Como consecuencia de ello, al no existir ningún tipo de comunicación, la posibilidad de llegar a un consenso era completamente inexistente.

A este respecto, resultan especialmente interesantes las intervenciones de la ciudadanía en los plenos que votan el plan de viviendas, así como la llamada telefónica entre Mary Dornan y el alcalde Wasicsko. En *Treme*, cuando el Consejo Municipal votaba la destrucción de los cuatro grandes projects de la ciudad, las personas que se oponían a dicha demolición se tuvieron que quedar fuera del City Hall, tras una estratagema para evitar que entraran en el mismo. En cambio, en *Show me a hero* tienen acceso al plenario y pueden hacer uso de la palabra en el mismo. Sin embargo, no se establece una relación comunicativa entre la ciudadanía y sus representantes, sino que los primeros critican radicalmente el proyecto y los segundos se limitan a votar (Episodios 2-4).

En cambio, en la llamada telefónica entre Dornan y Wasicsko sí que se establece una relación comunicativa entre ambos. Al dialogar y emplear ambos el sentido común, son capaces de encontrarse en sus diferencias (Episodio 2). “I promise I’ll never have you thrown out again” le promete el alcalde a la señora Dornan cuando ésta le recrimina que la había echado del salón de plenos.

6.8.4.3. Debilitamiento de la comunidad

A través de toda su obra, David Simon ha incidido en la importancia de la comunidad, ya no sólo en la vida de las personas que habitan la ciudad, sino en el desarrollo de los problemas urbanos. La comunidad, como espacio de encuentro y de comunicación entre personas que conviven en un mismo lugar, permite poner en marcha acciones y tácticas que combatan los problemas urbanos. Por ello, su debilitamiento es, en sí mismo, un problema de la ciudad

postindustrial. Un problema que Simon relaciona directamente con el espacio público. La degradación del espacio público impide que las personas puedan convivir en el mismo y por lo tanto encontrarse y comunicarse. Cuando el comandante Colvin ponía en marcha Hamsterdam en la tercera temporada de *The Wire*, gran parte de las esquinas y calles de West Baltimore eran desocupadas por los traficantes de drogas y reapropiadas por la ciudadanía del barrio. En ellas volvía a fluir la comunicación entre las personas. En *Show me a hero*, la degradación de los espacios comunes en el ghetto provoca que las personas no deseen apropiarse de estos espacios, ni recorrerlos, ni ocuparlos. En el tercer episodio de la obra, Carmen Febles está sentada en un banco junto a otra mujer, los hijos de ambas juegan en un pequeño parque infantil. De repente, los niños encuentran una jeringuilla en el suelo. Tras este acontecimiento, la serie nos muestra al hijo de Carmen subido a una estructura de metal por la que los niños se desplazan colgándose a través de sus barras. El chico está sentado en la misma, sin moverse, sin tocar el suelo, mientras Febles observa hacia todas partes preocupada, intentando detectar algún tipo de amenaza. Simon muestra de esta forma que resulta imposible convivir y formar parte de una comunidad cuando los espacios comunes no generan pertenencia, sino miedo.



Ilustración 101. *Show me a hero*. Episodio 3.

6.9. REFLEXIONES FINALES

A lo largo de este capítulo, se ha puesto en valor la obra audiovisual de David Simon como un continuum discursivo, en el que las distintas ficciones analizadas guardan estrechas relaciones unas con otras. Es innegable que *The Wire* ocupa un papel central, dentro del universo creativo de Simon. Ello se debe a lo ambiciosa que es narrativa y discursivamente. *The Wire* analiza, de forma pormenorizada, las principales instituciones municipales (departamento de policía, Consejo Municipal y alcaldía, sistema educativo), así como otros actores que ejercen el poder a nivel local (traficantes de droga, contrabandistas, constructores y promotores inmobiliarios, empresas mediáticas). Expande su análisis del espacio a través de gran parte de la ciudad (West Baltimore, East Baltimore, el sur y el sudeste, el centro o Downtown, Inner Harbor...). Escruta los principales conflictos que se producen entre los actores que ejercen el poder (conflictos políticos, guerra entre organizaciones criminales...). Y realiza un muestreo de los principales problemas de las ciudades globales (desigualdad económica, exclusión social, corrupción, falta de servicios públicos, políticas públicas fallidas...).

Sin embargo, las otras tres obras estudiadas en este trabajo, complementan y profundizan el discurso crítico que Simon y Burns elaboran en *The Wire*. En primer lugar, resulta difícil entender *The Wire* sin que antes existiera *The Corner*. Si la primera aborda el funcionamiento de las bandas dedicadas al tráfico de drogas a través de su funcionamiento jerárquico, la segunda se centra en estudiar cómo funcionan las esquinas y qué relaciones se producen en las mismas. Dicho estudio sentó las bases para poder abordar, en *The Wire*, el tráfico de drogas y la war on drugs con mayor amplitud. Por su parte, *Treme*, profundiza en el funcionamiento de las dinámicas de corrupción, estudiando algunos actores que en *The Wire* sólo aparecían esbozados (constructores, promotores inmobiliarios y banqueros), así como en los procesos de transformación urbana, directamente ligados a estas dinámicas. Además, la comunidad, la cultura y la comunicación se sitúan en el centro del discurso de Simon en esta obra, destacando sus potencialidades transformadoras. En último lugar, *Show me a hero*, elabora un análisis más extenso del funcionamiento del Consejo Municipal y de la incomunicación urbana. Además, reconstruye el mundo de la vida en el ghetto, desde una perspectiva que complementa a las empleadas en *The Corner* y *The Wire*: la de las personas que tienen una relación tangencial con el tráfico de drogas, principal industria de estos barrios.

Al situar a *The Wire* en el centro del universo creativo de David Simon y de nuestro análisis, hemos reivindicado su papel trascendental dentro de la tercera edad de oro de la televisión. A su vez, hemos puesto en valor el resto de obras del autor, pudiendo observar que estas cuatro ficciones constituyen un amplio estudio crítico de la ciudad, capaz de dirigirse a una audiencia/ciudadanía crítica y generar, por lo tanto, debates en el seno de la opinión pública. Al cuestionar algunas políticas hegemónicas en las sociedades postindustriales (la ilegalización de las drogas, la política de cifras, el sensacionalismo mediático, la gentrificación, la construcción de grandes infraestructuras...), Simon y sus obras pretenden interpelar al espectador y proponer transformaciones y cambios en el seno de dichas sociedades.

David Simon y el resto de escritores que lo han ayudado a construir sus obras, llevan a cabo un análisis de cómo el tejido urbano ha cambiado en las últimas décadas, como consecuencia del cambio de modelo económico, productivo y laboral. En *The Corner*, *The Wire* y *Show me a hero* abordan la ghettificación de los barrios de rentas bajas y la consiguiente marcha de gran parte de la población de esos barrios hacia los suburbios. En *The Wire* y *Treme*, reflexionan sobre la terciarización de la ciudad y la construcción de grandes obras públicas que generan procesos gentrificadores, atrayendo a rentas altas y expulsando a rentas bajas de dichos espacios urbanos. Todos estos procesos inciden, directamente, en la vida de las personas que habitan los espacios transformados o reconstruidos. En estas obras es tan relevante el análisis de las dinámicas de poder que producen dichas transformaciones, como el estudio de cómo estos procesos repercuten en el mundo de la vida de las personas, las cuales, como se puede observar, sobre todo en *Treme* y *Show me a hero*, no pueden participar en la toma de decisiones sobre la construcción de la ciudad y la gestión del espacio público.

Las cuatro obras de David Simon se construyen en torno a conflictos urbanos. En *The Corner*, estos conflictos están protagonizados por actores que carecen de poder y están ligados, directamente, a las tácticas que desenvuelven las personas para sobrevivir en un entorno hostil. En *The Wire*, se lleva a cabo un amplio estudio de los conflictos que se producen entre los actores que ejercen el poder urbano y cómo los mismos, así como los consensos que se generan, afectan a la totalidad de la ciudad (desde el espacio público a los servicios públicos). En *Treme*, los conflictos se generan como consecuencia de las dinámicas

de económicas y de poder existentes en la ciudad por una parte, y por la ausencia de dinámicas comunicativas entre los actores que ejercen el poder público (policía, representantes municipales, administración estatal y federal) y la ciudadanía. Así, estos conflictos enfrentan a una ciudadanía activa, que exige participar en la toma de decisiones sobre la ciudad, así como fiscalizar el funcionamiento de las instituciones públicas, con los actores que ejercen el poder urbano y que buscan implantar un modelo de ciudad concreto (destrucción de los barrios de rentas bajas, terciarización de la economía y del espacio urbanos).

En último lugar, cabe destacar el análisis que lleva a cabo Simon de los espacios públicos urbanos, a lo largo de toda su obra audiovisual. En *The Corner* y en *The Wire* lleva a cabo una radiografía de las esquinas y calles del ghetto, de su abandono por parte de los poderes públicos y de su ocupación por parte de los traficantes de droga y de los adictos a la misma. En *Show me a hero*, se contraponen los espacios comunes deteriorados del ghetto, con los jardines delanteros y las calles amplias de los barrios residenciales, para incidir en la desigualdad no sólo social, sino también espacial, existente en las ciudades globales. Mientras que en la reconstrucción que lleva a cabo *Treme* de la New Orleans post-Katrina, destaca la constante apropiación y ocupación que lleva a cabo la ciudadanía del espacio público, con fines políticos (manifestaciones), culturales (desfiles) o personales (homenajes). Esta forma de convivir en los espacios públicos, fortalece el sentimiento comunitario e identitario, así como el establecimiento de dinámicas comunicativas. Al recorrer y habitar los espacios públicos, la ciudadanía de New Orleans reivindica su derecho a la ciudad.

Teniendo en cuenta todo ello, resulta interesante observar cómo Simon, a lo largo de toda su obra, ha intentado producir discursos que abogaran por procesos transformadores dentro de la sociedad y la ciudad. Por ello mismo es preciso señalar las limitaciones de este estudio sobre la obra de Simon y, por ende, sobre la ciudad, como objeto de análisis por parte de la ficción audiovisual. Así pues, sería relevante llevar a cabo un estudio sobre el impacto de estas ficciones en las ciudades que deconstruyen/reconstruyen, tanto en el sistema económico, como en el político, en el social o en el cultural; así como en lo que respecta a las transformaciones del espacio público urbano. Resultaría de interés, también, poner en marcha un estudio sobre audiencias, para constatar la capacidad de las obras de Simon de generar debates en el seno de la opinión pública urbana y, posteriormente, procesos transformadores o funcionan como meras visibilizadoras de problemas urbanos, incapaces de contribuir al cambio social.

7. CONCLUSIONES

7.1. CONSTATACIÓN DE LAS HIPÓTESIS

7.1.1. Un estudio urbano

La obra audiovisual de David Simon constituye un amplio estudio urbano sobre la ciudad postindustrial en la sociedad de consumo y en un mundo globalizado. Un estudio urbano cimentado en el análisis de las instituciones, las dinámicas de poder y comunicación que se establecen entre los actores urbanos, ya ejerzan o no el poder, los conflictos que dichas dinámicas generan, las transformaciones del espacio urbano y los principales problemas de las ciudades en el estadio actual del sistema capitalista.

Entre las dos obras de gran extensión de David Simon, *The Wire* y *Treme*, se establece un diálogo ejemplificado a la perfección a través de dos frases. En la segunda temporada de *The Wire*, el líder sindical Frank Sobotka, afirma: “you know what the trouble is, Brucie? We used to make shit in this country. Build shit. Now we just put our hand in the next guy’s pocket.” (*The Wire*, Temporada 2, Episodio 11). En la segunda temporada de *Treme*, el promotor inmobiliario Nelson Hidalgo, es interrogado por su primo sobre a qué se dedica exactamente, cual es su papel en las relaciones económicas y de poder en la ciudad. Hidalgo le responde: “I do deals. I make money.” (*Treme*, Temporada 2, Episodio 11). Sobotka representa la sociedad industrial, el pasado; Hidalgo, la sociedad postindustrial y globalizada, el presente. Que estas dos frases figuren exactamente en el mismo número de temporada y en el mismo capítulo, no es una coincidencia. Simboliza el continuum discursivo que conforma la obra audiovisual de David Simon.

En las ciudades que analiza y reconstruye Simon, la transición que se ha llevado a cabo a partir la década de los 80, desde un modelo económico y social, basado en la industrialización urbana, a otro postindustrial, de consumo y globalizado, condiciona el funcionamiento de los sistemas económico, político, social y cultural de las ciudades. En el plano económico, Simon analiza la expansión urbana de la economía criminal, ligada al tráfico de drogas, al tráfico de mujeres y al contrabando internacional. Así como el abandono de las actividades industriales y la terciarización de la economía legal, a través de la potenciación de las industrias culturales y creativas y del turismo.

En el plano político, las obras de David Simon abordan el funcionamiento de las instituciones de las democracias representativas, escrutando las dinámicas de poder y comunicación que se establecen entre los actores que ejercen el poder en las mismas y los principales actores del sistema económico urbano. Además, lleva a cabo un estudio pormenorizado de algunas de las instituciones más relevantes a nivel local: el gobierno municipal a través de la alcaldía; el Consejo Municipal; el departamento de policía y el sistema educativo. Mostrando las dinámicas internas y las relaciones existentes entre las estrategias de poder de los actores que ejercen el mismo y las políticas públicas que ponen en marcha estas instituciones.

En el plano social y cultural, Simon aborda cómo las relaciones económicas y de poder, así como el cambio de modelo productivo y las políticas públicas (o la carencia de las mismas) han afectado al mundo de la vida de las personas que habitan la ciudad y a las comunidades de las que las mismas forman parte. Dota así a su estudio sobre la ciudad de varias capas de análisis: una sobre las relaciones económicas y laborales; otra sobre las instituciones y las políticas públicas; y otra sobre las consecuencias de las mismas en la vida de la ciudadanía. Así, es capaz de combinar un análisis macro de la ciudad como espacio articulado por unas relaciones económicas y de poder, a un análisis micro de la ciudad como espacio de convivencia, habitado por personas, que en su mayoría no ejercen el poder ni en el sistema económico, ni el sistema político urbanos.

Finalmente, David Simon analiza cómo este sistema de relaciones, estrategias, tácticas y discursos se plasma en la configuración del tejido urbano. Los procesos de construcción, reconstrucción, transformación y ocupación de los espacios urbanos en general y de los espacios públicos en particular, se encuentran en el centro discursivo del universo creativo del autor.

Como consecuencia de ello, estudio urbano que lleva a cabo Simon a lo largo de las cuatro obras analizadas, se estructura por una parte, en torno a las estrategias que ponen en marcha los actores que ejercen el poder, a las tácticas y resistencias de los actores que carecen del mismo, a los discursos que producen unos y otros y a los conflictos que se generan como consecuencia de la confrontación entre las diversas estrategias y tácticas; y por otra parte, David Simon lleva a cabo un análisis pormenorizado de cómo afecta todo ello al espacio urbano y, por lo tanto, a la vida de las personas que viven en el mismo. El autor analiza los procesos de ocupación del espacio público que han llevado a cabo las bandas que se dedican al tráfico de drogas, la renuncia de los poderes públicos a gestionar dichos espacios; el abandono de los espacios industriales en una ciudad postindustrial, así como la reurbanización y terciarización de los mismos; la puesta en marcha de procesos gentrificadores que persiguen expulsar a las personas con menos recursos económicos de los barrios en los que viven; la huida de la población hacia los suburbios, con el consiguiente abandono de numerosos inmuebles; la desigualdad creciente entre los espacios centrales de la ciudad y los barrios residenciales, y los barrios marginalizados y ghettificados. Pero Simon también escruta cómo las personas y las comunidades se apropian de los espacios públicos, cómo conviven en los mismos y cómo se generan resistencias en los mismos.

En *The Corner*, David Simon y David Mills estudiaron cómo es el mundo de la vida de las personas que viven en el ghetto y carecen de poder. Profundizaron en la vida de un grupo de personas, pequeños traficantes y adictos a la droga, que sobreviven en los márgenes de un sistema que les ofrece dos alternativas económicas y laborales: formar parte de la economía

criminal urbana o llevar a cabo trabajos mal pagados y en condiciones laborales duras. A través del análisis de la vida en el ghetto, de las relaciones económicas, personales y comunicativas que se dan en el mismo, Simon aborda problemas urbanos como la desigualdad económica, la exclusión social o la adicción a las drogas, así como la relevancia de la comunidad y del sentimiento de pertenencia a la misma.

Tras iniciar su estudio sobre la ciudad analizando las tácticas, discursos y relaciones de actores que no ejercen el poder, Simon prioriza en su segunda obra, *The Wire*, el análisis de las dinámicas económicas y de poder urbanas, así como el funcionamiento de las instituciones públicas y de las políticas y estrategias que las mismas ponen en marcha. Si *The Corner* explora las consecuencias en la vida de las personas del cambio de modelo económico y la evolución de las políticas públicas, *The Wire* escruta dichas relaciones y políticas, sin dejar de lado su reconstrucción del mundo de la vida de las personas que carecen de poder.

A través de la observación directa y la documentación, llevadas a cabo por David Simon y Ed Burns tanto en sus respectivas profesiones, como en su condición de ciudadanos de Baltimore, los escritores llevan a cabo un análisis de la estrategias de los principales actores urbanos: grandes constructores y promotores urbanísticos; líderes de las organizaciones criminales; representantes políticos y actores de relevancia en la jerarquía de las administraciones públicas. Las estrategias, los discursos y las relaciones de poder y de comunicación de estos actores, permite a Simon y Burns analizar cómo se construye la ciudad, cómo se consolida el cambio de modelo económico a través de los procesos de transformación del espacio urbano y cómo funciona el proceso de toma de decisiones dentro de las administraciones públicas. Como consecuencia de ello, Ros (2016) ha empleado el concepto “docuficción serial” para hablar de la obra de Simon, incidiendo en la base documental sobre la que la misma sustenta sus discursos y análisis.

En la primera temporada de *The Wire*, Simon, Burns y el resto de escritores, partieron del estudio llevado a cabo en *The Corner* sobre West Baltimore, para abordar las estrategias y discursos de los actores que ejercen el poder en dicho espacio urbano: los grandes traficantes de drogas. Reconstruyendo el conflicto que existe entre estos y la policía de la ciudad, en el contexto de la war on drugs y de una creciente ghetificación del espacio urbano y de expansión de la economía criminal. Además, entraron a analizar el funcionamiento del departamento de policía y las dinámicas de poder y comunicación que lo articulan y que tienen una incidencia directa en su actuación sobre el espacio urbano y con respecto a los problemas de la ciudad que le atañen, como la violencia o la ocupación del espacio público.

En la segunda temporada de la obra, Simon expandió el estudio del espacio urbano hacia el sur de la ciudad, abordando el puerto como espacio en crisis, como consecuencia del proceso de desindustrialización y terciarización y de las dinámicas de poder entre los principales actores urbanos. El empobrecimiento de parte de la ciudadanía, los mecanismos perversos que se han instalado en las instituciones de las democracias representativas y la globalización, también, de la economía criminal, priman en el análisis de las estrategias, discursos, conflictos y espacios que Simon elabora en esta temporada, la misma en la que Sobotka recuerda al espectador que Estados Unidos antes fabricaba cosas.

En la tercera entrega, la obra llevó a cabo un análisis del sistema político urbano, a través de las estrategias y tácticas de algunos de sus principales actores: el alcalde, dos concejales opositores, el comisionado de policía o un senador estatal. A través de este análisis, la ficción

constató cómo los conflictos que tienen lugar entre estos actores, a menudo con estrategias y discursos contrapuestos, definen las políticas públicas que se llevan a cabo y la actuación de las administraciones en el espacio urbano.

La cuarta temporada, por su parte, analizó, a través de un colegio del ghetto y la puesta en marcha de un proyecto educativo alternativo, el sistema educativo local, dependiente del sistema político y, por lo tanto, de las dinámicas de poder que articulan el mismo. Esta aproximación a los colegios de la ciudad, a través de la experiencia del propio Ed Burns como profesor, permitió contextualizar la crisis del sistema educativo dentro de la crisis del modelo urbano y la creciente desigualdad económica que tiene lugar en la ciudad, que genera procesos de exclusión social e invisibilización que las instituciones educativas no son capaces de combatir. Esta temporada establece paralelismos entre las políticas de seguridad y las políticas educativas públicas, presentándolas como herramientas de la administración municipal, cuya configuración depende de las dinámicas de poder urbanas, en las que participan tanto los representantes públicos y los cargos jerárquicos de la administración, como los demás actores que ejercen el poder en la ciudad.

Finalmente, la quinta temporada, está construida en torno al análisis del espacio mediático local y de su capacidad de influir en la opinión pública urbana. Así, la obra añade un nuevo actor que ejerce el poder en la ciudad, el Baltimore Sun, poniéndolo en relación con los actores políticos, que a su vez mantienen dinámicas de poder con otros actores, como los promotores inmobiliarios o los traficantes de droga. Hasta esta temporada la ficción había analizado cómo las dinámicas de poder entre los actores políticos y entre estos y los actores que ejercen el poder económico, condicionaban las políticas públicas; en esta entrega se analiza la influencia de los medios en la opinión pública y, por ello, en el sistema político, así como las estrategias y discursos que persiguen garantizar dicho poder de influencia. Frente a la visión crítica del papel de las empresas mediáticas que muestra *The Wire*, al plasmar la banalización de la producción informativa, así como la falta de contextualización de los problemas urbanos o la dependencia de los premios periodísticos; en *Treme*, los media ayudan, a través de la investigación que lleva a cabo el periodista L.P. Everett, a combatir la corrupción en el departamento de policía de New Orleans. Así, Simon muestra, por una parte, la crisis del sistema mediático y, con él, del periodismo que se hace en los grandes medios, en este caso el Baltimore Sun; mientras que por otra, aborda las posibilidades que ofrece internet y la aparición de nuevos medios alternativos, así como la existencia de medios locales, como la radio en la que trabaja Davis McAlary en Treme, o herramientas como Youtube, que facilita la difusión de discursos, como los de Creighton Bernette.

Tras abordar el estudio de Baltimore desde el análisis de las tácticas, discursos y acciones de las personas que habitan en el ghetto en *The Corner*, y desde los conflictos, estrategias y relaciones de poder de los actores que definen el modelo de ciudad en *The Wire*; en *Treme*, Simon analiza el funcionamiento de una ciudad económica, geográfica y culturalmente diferente, New Orleans, que además se encuentra en una situación extraordinaria, tras haber sido devastada por el huracán Katrina, como consecuencia del colapso del sistema de diques de contención. Ello permite a David Simon y Eric Overmyer profundizar en las dinámicas económicas y de poder que configuran las políticas públicas, el modelo económico urbano y la transformación del espacio; pero también analizar los conflictos sociales que se producen como consecuencia de la incapacidad de la ciudadanía de participar en la toma de decisiones sobre la ciudad.

Las principales aportaciones de *Treme* al estudio sobre la ciudad, que lleva a cabo Simon a lo largo de su obra audiovisual, son, en primer lugar abordar el conflicto social que se produce entre los actores que ejercen el poder (administraciones públicas, constructores, banqueros) y los actores que carecen del mismo por la construcción de la ciudad y el diseño de las políticas públicas y los servicios que las mismas ofrecen. En segundo lugar, analizar la relevancia de la cultura urbana, tanto a nivel social, como a nivel económico y a nivel político o transformador. La cultura, además de generar sentimiento de pertenencia, fortalecer el funcionamiento de la comunidad, o poder generar ingresos económicos en una sociedad postindustrial de consumo, en una ciudad turística como New Orleans, también sirve para proponer un modelo de ciudad a través de la producción de discursos.

La última obra de David Simon emitida hasta la fecha, *Show me a hero*, concentra algunos elementos analizados por el autor en las tres obras precedentes. Se sustenta sobre la reconstrucción del mundo de la vida en el ghetto, que ya presentaba *The Corner*, sin embargo, lo hace centrándose, sobre todo, en personas que habitan en el mismo pero cuya relación con el tráfico y el consumo de drogas es tangencial, salvo en el caso de Doreen Henderson. Lleva a cabo un análisis de las estrategias y discursos sobre la gestión del espacio urbano por parte de los actores políticos locales: alcaldes, concejales, presidentes del Consejo Municipal... profundiza, así, en los mecanismos de toma de decisiones que ya presentaba *The Wire* y en la gestión del dinero público. En último lugar, al igual que *Treme*, presenta un conflicto social, analiza la ausencia de canales de comunicación entre la ciudadanía y sus representantes, pero ahonda, también, en la ausencia de comunicación entre las propias personas que viven en una ciudad cada vez más desigual, en la que las personas que viven en los barrios residenciales desconocen el mundo de la vida de las personas que viven en los ghettos o barrios marginalizados.

7.1.2. Resistencia: una crítica dentro del sistema

Las ficciones audiovisuales sobre la ciudad, creadas, escritas y producidas por David Simon, en colaboración con otros autores, son obras de resistencia creadas dentro del sistema, pero que buscan generar cambios en el mismo. Los discursos que las conforman son, en primer lugar analíticos, en segunda instancia críticos y en tercera instancia, tienen una vocación transformadora de las instituciones, la sociedad y las ciudades.

Las conclusiones a las que llega David Simon, a lo largo de su estudio sobre la ciudad, a través de sus cuatro ficciones, son, eminentemente, críticas. Como consecuencia de ello, su discurso sobre la ciudad postindustrial se articula en torno a aproximaciones críticas a las relaciones de poder, a los conflictos y problemas urbanos y al funcionamiento de las administraciones públicas. Simon es un actor que ejerce el poder, puesto que sus obras tienen la capacidad de ser vistas por millones de personas, a través del espacio mediático, en todo el planeta. Sin embargo, las mismas cuestionan el funcionamiento del sistema, articulándose en torno a discursos contra-hegemónicos y de resistencia ante el modelo económico, político y urbano hegemónico en las ciudades postindustriales de las democracias representativas occidentales.

En *The Corner*, Simon presenta una proposición clave de su discurso crítico sobre la ciudad: la war on drugs, puesta en marcha por Nixon en la década de los 70, ha sido un fracaso. No sólo no ha frenado el tráfico de drogas, sino que el mismo ha ocupado barrios enteros de las ciudades, extendiéndose la adicción a los narcóticos, con los consecuentes problemas sanitarios, sociales, personales y económicos que dicha adicción produce en la vida de las personas. Más allá de las políticas públicas de seguridad y lucha contra las actividades delictivas, la economía criminal ha ocupado el espacio dejado por las actividades industriales en los ghettos urbanos. Las instituciones públicas no han sido capaces de articular alternativas laborales a dicha economía criminal, de tal forma, que las personas que viven en el ghetto deben escoger entre trabajar en las esquinas o desplazarse fuera del mismo para llevar a cabo trabajos de baja cualificación en el sector servicios.

The Wire ahonda en este discurso crítico, cuestionando las políticas hegemónicas en torno al tráfico de drogas, hasta el punto de defender, durante su tercera temporada, la legalización de las mismas. A través de la puesta en marcha de Hamsterdam, un espacio urbano donde la policía permite el tráfico de drogas, siempre y cuando no genere violencia, Simon no se limita a criticar el status-quo, sino que aboga por su transformación. Hamsterdam pone en entredicho las relaciones de poder urbanas, combate la ocupación del espacio público por parte de la economía criminal, permite que la ciudadanía del barrio se re-apropie de dichos espacios públicos y le permite a Simon sostener que la legalización de la droga permitiría a las administraciones públicas focalizar sus esfuerzos en la gestión de otros problemas y conflictos urbanos.

Más allá de Hamsterdam, Simon denuncia la connivencia de algunos representantes y funcionarios públicos con la economía criminal a través de los sobornos y la financiación de las campañas electorales. El autor sostiene que las dinámicas económicas y de poder que se establecen entre los actores que ejercen el poder en las instituciones públicas y los que controlan las principales actividades económicas urbanas: constructores y promotores inmobiliarios y grandes traficantes de droga, desembocan en una corrupción sistémica en el seno de las administraciones públicas, lo cual denuncia con mayor ahínco y contundencia en *Treme*.

Precisamente, estas dinámicas de poder explican por qué en la policía se prima la política de cifras, basada en arrestos y detenciones que permitan argumentar discursivamente que se combate el crimen; a la investigación policial que siga, como defiende el detective Lester Freamon, el rastro que deja el dinero al moverse por el complejo entramado de dinámicas de poder.

El blanqueamiento de los problemas urbanos, que genera la política de cifras, se extiende a todos los ámbitos de las administraciones públicas, como defienden Simon y Burns, cuando muestran que en el sistema educativo local se priman también las estadísticas, a través de las notas que obtienen los alumnos en los exámenes estatales, a la puesta en marcha de iniciativas que aboguen por ofrecer alternativas formativas y vitales a los chicos que viven en los ghettos urbanos. La crisis del sistema educativo, la falta de financiamiento y recursos y la ausencia de políticas públicas integrales y transformadoras están presentes en la obra de Simon desde *The Corner* hasta *Treme*, situándose en el centro de su discurso en la cuarta temporada de *The Wire*. El autor sostiene que no se pueden configurar las políticas educativas sin tener en cuenta el mundo de la vida de los chicos a las que van destinadas. El colegio no es un espacio aislado dentro del entramado urbano, sino que forma parte de un barrio y de una comunidad y

las relaciones que se establecen en su interior entre sus alumnos y entre estos y los profesores, están directamente relacionadas con las relaciones de poder y comunicación que tienen lugar en las calles y esquinas, así como en los hogares de esos chicos. De ahí la relevancia que Simon le da al análisis del sistema educativo dentro de su estudio crítico sobre la ciudad.

Frente a la corrupción y las políticas públicas erradas; Simon contrapone la capacidad de las personas de generar, a través de la resistencia y de la puesta en marcha de estrategias y tácticas, pequeñas transformaciones de las dinámicas de poder, de la forma en la que funcionan las instituciones públicas y de cómo se construye la ciudad.

En *The Corner*, la defensa que lleva a cabo Ella Thompson de la comunidad y de la necesidad de contar con espacios comunitarios, sirve para combatir algunos problemas urbanos, al ofrecerles a los chicos del ghetto, una alternativa a las esquinas. Lo cual se ve reforzado en el discurso de Simon en *The Wire*, a través de Wise y su gimnasio comunitario. En la primera temporada de *The Wire*, la resistencia permanente que lleva a cabo el equipo de investigación de Daniels, frente a la cadena de mando, les permite desarticular parcialmente la banda de Barksdale, cuestionando la política de cifras y demostrando que la investigación policial funciona y que podría permitir, si los actores que ejercen el poder en las instituciones públicas quisieran, seguir el rastro del dinero y combatir la corrupción urbana.

En la tercera temporada de *The Wire*, Hamsterdam subvierte los postulados hegemónicos que sustentan la war on drugs, y el comandante que la pone en marcha, Bunny Colvin, demuestra que se puede cuestionar el sistema y poner en marcha políticas transformadoras a través de las instituciones. En la cuarta temporada de la obra, el propio Colvin lleva a cabo un proyecto educativo, junto a investigadores universitarios, sobre alternativas educacionales para chicos conflictivos del ghetto. A través de este proyecto, Colvin consigue establecer dinámicas comunicativas con los chicos y trabajar en su capacidad de gestionar su propia vida, más allá de las esquinas y el tráfico de drogas. Por su parte, Antoine Batiste, en *Treme*, desarrolla también dinámicas comunicativas con los alumnos a los que educa musicalmente, intentando superar las limitaciones presupuestarias y burocráticas del sistema educativo, a través de su compromiso personal con los chicos. A pesar de los problemas urbanos ligados directamente al funcionamiento de las instituciones, Simon sostiene que en el interior de las mismas hay personas comprometidas con su transformación y mejora, de cara a garantizar un adecuado funcionamiento de los servicios públicos, combatiendo, de esta forma, los problemas existentes en el seno de la ciudad.

Cabe destacar, también, que en *Treme*, los discursos que se generan a través de la cultura, permiten construir no sólo una crítica al funcionamiento del sistema urbano, sino que también a través de la misma los actores se oponen a las políticas públicas y consiguen transmitir sus discursos al resto de la opinión pública urbana, como es el caso del dj Davis McAlary. A lo largo de esta obra, Simon reivindica la capacidad de resistencia de las personas y la posibilidad de articular tácticas y generar consensos, que pongan en cuestión las dinámicas de poder urbanas y la corrupción que las mismas generan. La abogada Toni Bernette, a través de su conocimiento del sistema de poder urbano, consigue combatir la corrupción policial, generando investigaciones y detenciones. El jefe Lambreaux cuestiona la política urbanística de la ciudad y desenvuelve tácticas de resistencia y oposición. Desiree Batiste participa, junto a otras activistas, en reuniones comunitarias sobre la NOAH y las actividades que está llevando a cabo, además registran las mismas y denuncian públicamente la corrupción en dicha compañía pública.

Finalmente, en *Show me a hero*, la plataforma vecinal Save Yonkers consigue presionar a los políticos locales para que asuman sus demandas y se opongan al plan de viviendas públicas, logrando, inicialmente, que el Consejo Municipal no sea capaz de aprobarlo cumpliendo con el dictamen judicial. Por otra parte, las personas que viven en los ghettos y demandan el cumplimiento de la sentencia del juez Sand, también se manifiestan y articulan tácticas que visibilizan en el seno de la opinión pública urbana, su discurso a favor de la defensa de sus derechos como ciudadanas. Cuando las casas se construyen, mujeres provenientes de la comunidad afroamericana del ghetto y mujeres que vivían en los barrios donde las casas han sido edificadas, son capaces de establecer dinámicas comunicativas y de realizar demandas de forma conjunta a las administraciones, de cara a mejorar su mundo de la vida y fortalecer su comunidad.

Así, una de las principales macroproposiciones discursivas que enarbola Simon a lo largo de su obra, es que, a pesar de las dinámicas de poder y de la corrupción que las mismas generan, la ciudadanía, ya sea dentro o fuera de las instituciones, puede resistirse, hacer uso de su derecho a la ciudad y articular estrategias y tácticas que generen, finalmente, transformaciones, aunque sean de corto alcance o temporales. La ciudad como espacio de conflicto y de comunicación, como lugar de convivencia, facilita la posibilidad de participar en su construcción, a pesar de la ausencia de canales de comunicación entre la ciudadanía y los poderes públicos.

Más allá de todo lo que acabamos de señalar, es preciso valorar la producción discursiva del universo creativo de David Simon dentro del contexto en el que dicha producción se lleva a cabo. Las obras de Simon se emiten en HBO, un canal de cable premium (y una plataforma de streaming), propiedad del conglomerado Time Warner, un actor que ejerce el poder a nivel global dentro de la industria creativa. Si bien a través de su obra, David Simon, sostiene que se pueden generar resistencias dentro del sistema, como acabamos de defender, no es menos cierto que la posibilidad de que Simon difunda sus discursos críticos y contra-hegemónicos a través de HBO, responde a la estrategia de poder de Time Warner. Al dar cabida a autores como Simon, la compañía incorpora discursos críticos dirigidos a una audiencia/ciudadanía también crítica, mejorando sus rendimientos económicos y fortaleciendo su papel hegemónico dentro del sistema de poder mediático global. Así, por una parte el conglomerado integra dentro de su producción mediática hegemónica, postulados o proposiciones contra-hegemónicas, reproduciendo, de esta forma, su hegemonía; mientras que por otra parte, David Simon es capaz de generar un discurso contra-hegemónico o de resistencia dentro del sistema, pudiendo llegar a una audiencia/ciudadanía masiva y global, a través del poder que ejerce Time Warner y de sus canales de difusión, lo cual le permite fortalecer la existencia de una audiencia/ciudadanía crítica, influir en la opinión pública e incentivar procesos de transformación social. Siguiendo a de Certeau, como hemos hecho a lo largo de todo el trabajo, la colaboración entre HBO y David Simon, sirve a la estrategia de poder de Time Warner, pero también facilita que el autor lleve a cabo sus tácticas y sus discursos alcancen a un mayor número de personas, las cuales forman parte de esa audiencia/ciudadanía crítica a la que interpelan sus obras.

7.1.2.1. Audiencia/ciudadanía crítica

La obra audiovisual de Simon sobre la ciudad, busca generar una transformación de los sistemas social, político, económico y cultural, a través del fomento de una audiencia/ciudadanía crítica

The Corner nace a partir del libro homónimo que escribieron David Simon y Ed Burns, tras pasar un año de sus vidas en las esquinas y calles de West Baltimore, observando su funcionamiento y estableciendo dinámicas comunicativas con las personas que viven en el ghetto. *The Wire* es producto de la experiencia laboral de Simon y Burns como periodista uno, como detective y profesor el otro, así como consecuencia de su visión crítica de la ciudad en la que habitaban, Baltimore. Cuando Simon decidió analizar otra ciudad, New Orleans, muy diferente a la suya, fue consciente de que si deseaba mantener el hiperrealismo de la ficción debía incrementar el diálogo entre ésta y los acontecimientos reales que tuvieron lugar en la ciudad tras el huracán Katrina. De ahí que convenciera al ex – presidente del Consejo Municipal, Oliver Thomas, condenado por recibir sobornos, para que interpretara a una versión ficcional de sí mismo. De regreso al Rust Belt y a la megalópolis BosWash, Simon y el también periodista William Zorzi escribieron, a partir del libro de no ficción homónimo de Lisa Belkin, *Show me a hero*, la historia de un conflicto judicial, político y social acaecido en la ciudad de Yonkers a finales de los años 80 y principios de los años 90.

Simon construye su discurso sobre la ciudad desde el realismo, porque pretende influir en la opinión pública, generar debate y, en última instancia, transformaciones sociales, económicas, políticas y culturales. Para que ello pueda tener lugar, Simon necesita tener como receptora a una ciudadanía/audiencia crítica. Sus obras están concebidas para ser vistas y analizadas en su totalidad, por ello no busca un espectador casual, ya que los conflictos, problemas y discursos que articulan estas obras se desenvuelven a lo largo de las mismas y están interconectados, de tal forma que sólo se puede sustraer una visión global del discurso del autor si se visiona la totalidad de sus obras.

A través de su análisis de las dinámicas económicas, comunicativas y de poder urbanas, Simon no sólo construye un discurso crítico y defiende la capacidad de transformar dichas dinámicas, así como las instituciones públicas, sino que busca interpelar al espectador/ciudadano, haciendo que se cuestione el funcionamiento de su propia ciudad, de ahí la necesidad de que sus relatos sean realistas y universales. Cuanto más saben los personajes de sus obras sobre cómo funciona el sistema de poder urbano, más decididos están a intentar transformarlo. Los detectives de *The Wire*, en la última temporada de la serie, se encuentran tan indignados por todo lo que saben y por la impotencia que les genera el funcionamiento de su institución, que se comprometen personalmente a resolver sus investigaciones, dejando que las mismas condicionen sus propias vidas. Así, Bunk y Greggs deciden resistirse a las dinámicas de poder de la policía, empleando todos los recursos a su alcance para resolver sus casos, a pesar de la desidia de la jerarquía policial. Mientras que McNulty y Freamon terminan por subvertir la cadena de mando, cometiendo delitos en el proceso, para poder conseguir los medios necesarios para desarticular la banda de Marlo, que domina el tráfico de drogas en la ciudad. Por otra parte, si el comandante Colvin pone en marcha *Hamsterdam* es porque ha constatado el fracaso de las políticas de seguridad y la degradación de la vida en el barrio que debe proteger le genera, también, una profunda indignación.

Esa indignación ciudadana ante el fracaso de las políticas públicas y la corrupción que generan las dinámicas de poder establecidas, es también lo que mueve a los personajes de *Treme* a resistirse e involucrarse en el proceso de transformación social. A Albert Lambreaux y a Desiree Batiste les indigna la política urbanística que se está llevando a cabo en la New Orleans post-Katrina. Mientras miles de personas siguen viviendo fuera de la ciudad porque no les dejan volver a sus casas o no tienen el dinero necesario para poder reformarlas, se mantienen cerrados barrios habitables y se llevan a cabo demoliciones y falsas reparaciones. A Toni Bernette y a Terry Colson les indigna la corrupción policial y el encubrimiento sistemático de delitos y abusos cometidos durante y después del Katrina. Ambos, ella desde fuera y él desde dentro de la institución, socavan, a través de varias tácticas, esa estrategia de encubrimiento. A Antoine Batiste le indigna la falta de recursos del sistema educativo público, e intenta, dentro de sus posibilidades, prestar una mejor educación a sus alumnos, aunque ello implique sacrificios personales. A Davis McAlary le indigna la política cultural que pretende potenciar las grandes infraestructuras, frente a los clubs de música, principales difusores de la cultura urbana en la ciudad, de ahí que se oponga al plan del centro nacional de jazz e intente convencer a través de su discurso, al promotor inmobiliario Nelson Hidalgo. La indignación ante la falta de espacios públicos que no estén ocupados por el tráfico de drogas, lleva a Thompson en *The Corner*, a Wise en *The Wire* y a Henderson en *Show me a hero*, a poner en marcha iniciativas comunitarias, para garantizar la convivencia y la comunicación.

La indignación en las obras de Simon, nace de un análisis de las dinámicas de poder urbanas y del funcionamiento de las instituciones, y se articula en torno al compromiso. Estos personajes que acabamos de mentar, se comprometen con su ciudad y su comunidad, para intentar combatir los problemas urbanos. La obra de Simon además de ser un estudio crítico de la ciudad, con vocación transformadora, constituye una defensa del derecho a la ciudad. Como consecuencia de todo ello, la audiencia/ciudadanía a la que van dirigidas las obras de Simon, debe estar, también, comprometida con su ciudad, sea cual sea, porque sólo a través del análisis, el compromiso y la contraposición de opiniones se pueden generar transformaciones. A Simon no le interesa la mera indignación, puesto que la misma puede devenir, como sucede, por ejemplo, en *Show me a hero* con Save Yonkers, en ataques a los derechos y libertades de otras personas, si es capitalizada por un actor que ejerce el poder y usada por éste, en función de su estrategia, como hace Hank Spallone. Sino que Simon, pretende que, a través de la comunicación, los intercambios discursivos, la observación directa y la participación activa en la gestión de lo común, la indignación devenga en compromiso social y en deseo de generar transformaciones urbanas.

7.1.3. Problemas comunicativos

La obra audiovisual de Simon propone una reivindicación del papel de la comunicación y la comunidad en la solución de los problemas urbanos, así como en la gestión de lo común. En su universo creativo la posibilidad de establecer dinámicas comunicativas entre actores facilita la generación de consensos.

Una de las principales características del estudio crítico de la ciudad que lleva a cabo David Simon, a lo largo de estas cuatro obras, es su defensa de la comunidad como espacio de

encuentro y convivencia y de la comunicación como forma de participar en la construcción de la ciudad y en la lucha contra los problemas urbanos. *The Corner* muestra cómo el tráfico de drogas y la ocupación y degradación del espacio público dificultan el establecimiento de relaciones comunicativas, así como el debilitamiento de la comunidad. Lo cual repercute negativamente en el mundo de la vida las personas que habitan el barrio. En cambio, cuando se llevan a cabo iniciativas comunitarias, como las que ponen en marcha Ella Thompson y Blue o los encuentros entre ex - adictos, se generan dinámicas comunicativas y las personas son capaces de encontrarse en el otro y ayudarse mutuamente.

En la segunda temporada de *The Wire*, Simon aborda la ausencia de canales de comunicación entre los representantes públicos y la ciudadanía en las democracias representativas. Lo hace a través de Frank Sobotka, líder del sindicato de estibadores del puerto de Baltimore. El proceso desindustrializador trajo consigo la pérdida de poder e influencia de los sindicatos, como organizaciones sociales con estrategias capaces de condicionar la toma de decisiones públicas y las dinámicas de poder urbanas. Sobotka sólo consigue poder establecer dinámicas de comunicación con los representantes públicos a través del dinero, ya sea donando una vidriera a la iglesia local, o financiando campañas electorales y contratando a un lobbysta para que diseñe una estrategia de poder que le permita conseguir sus objetivos: la construcción de un muelle de grano y el dragado del puerto. Ese dinero lo consigue Sobotka, ante la escasa financiación del sindicato, a través de la economía criminal, facilitando el contrabando en el puerto, a cambio de que la organización criminal con la que trabaja le dé dinero para financiar su táctica comunicativa y de poder.

Si mediante el análisis de las relaciones económicas y de poder entre los actores que ejercen el mismo a nivel urbano, Simon constata que las mismas generan corrupción en las instituciones públicas; al analizar la ausencia de canales de comunicación entre los poderes públicos y la ciudadanía, sostiene que dicha incomunicación también genera corrupción. Puesto que si actúas desde la ausencia de poder, sólo mediante el dinero, puedes entablar una relación comunicativa con los actores que lo ejercen. Así, el senador Clayton Davis, epicentro de las dinámicas de corrupción en la Baltimore que reconstruyen Simon, Burns y los demás escritores en *The Wire*, no tiene problemas en reunirse, incluso en espacios públicos, con un traficante de drogas como Stringer Bell, que lo soborna para obtener información sobre proyectos urbanísticos y para agilizar trámites administrativos; o de conversar con Frank Sobotka en una fiesta sólo si éste, realiza alguna donación.

En *Treme*, Simon aborda también, la ausencia de canales de comunicación entre la ciudadanía y los poderes públicos, y cómo ello genera un conflicto social entre las personas que se ven afectadas por la toma de decisiones públicas, pero apartadas de la misma, y los representantes y administraciones. En *Treme*, los actores que ejercen el poder dentro de las instituciones públicas, no acuden a las reuniones con las personas que forman parte de la comunidad, sino que a las mismas van funcionarios sin poder de alterar la configuración de las políticas públicas y los planes urbanísticos. Ello se debe a que, como sostiene el banquero Liguori, en un discurso que hemos analizado, dichas reuniones se conciben como una simulación de transparencia institucional, puesto que la toma de decisiones ya ha tenido lugar y en ella han intervenido los actores que ejercen el poder en la ciudad.

Este déficit comunicativo de las democracias representativas, está presente, también, en *Show me a hero*. Sin embargo, en esta obra, se aborda con mayor amplitud. Puesto que no sólo existe incomunicación entre la ciudadanía y los poderes públicos, sino que la misma está

instalada en la ciudad, enraizada en problemas urbanos como la desigualdad económica, la exclusión social o la ghetificación de algunos barrios. David Simon y William Zorzi abordan el problema de la incomunicación urbana a través de dos líderes comunitarias, Doreen Henderson y Mary Dornan. Henderson, tras superar su adicción a las drogas, comienza a trabajar como administradora de una comunidad de vecinos en el ghetto, ello la lleva a darse cuenta de que su margen de acción es limitado y que los problemas urbanos afectan a toda su comunidad. Dornan, al inicio del relato articula un discurso en contra de la integración de personas provenientes del ghetto en su barrio. Sin embargo, cuando Dornan asume que las viviendas se van a llevar a cabo y que tendrá que convivir con esas personas, viaja, junto a otras personas de su barrio, al ghetto a conocer a los ciudadanos que solicitan una vivienda social. Entabla así, una relación comunicativa con esas personas y descubre, a través de la comunicación, que no son tan diferentes de ella, es capaz de reconocer en sus hogares, el suyo y en sus deseos e intereses, los suyos propios. Una vez que se produce la llegada de las personas provenientes del ghetto a los barrios residenciales mayoritariamente blancos, Henderson y Dornan entablan una dinámica comunicativa que les permite lidiar de forma conjunta con los problemas de su comunidad, así como construir una táctica para hacer llegar sus demandas a los poderes públicos.

Así, el establecimiento de dinámicas de comunicación y el consiguiente fortalecimiento de la comunidad, permiten llegar a consensos, como ilustra el caso anterior, pero como también se puede ver en la llegada a un consenso sobre el plan de viviendas entre la mayoría de los actores implicados en los conflictos judicial y político de *Show me a hero*. En el funcionamiento del sindicato de estibadores de la segunda temporada de *The Wire*. En el equipo de investigación de Daniels hasta la tercera temporada de esta serie. En la cooperativa de traficantes que construyen Bell y Proposition Joe para garantizar la ausencia de violencia entre las bandas y facilitar la ocupación del espacio público. Ya en *Treme*, en la colaboración entre Toni Bernette y un periodista de investigación, para dismantelar la estrategia de enmascaramiento de delitos de la policía de New Orleans. O en la dinámica de comunicación que se establece entre Davis y Nelson, un dj activista y un promotor inmobiliario, que, conversando y contraponiendo sus discursos, aprenden a entenderse mutuamente, aunque Hidalgo siga centrándose en la generación de dinero y Davis en la defensa del patrimonio cultural urbano. Son múltiples los casos que hemos abordado a lo largo del análisis, que permiten constatar la relevancia que le otorga David Simon a la comunicación y a la comunidad en su estudio crítico sobre la ciudad. Así, la incomunicación y el debilitamiento de la comunidad aparecen como problemas urbanos de calado en sus obras. Mientras que a su vez, las dinámicas comunicativas y el fortalecimiento de la comunidad son fundamentales para la construcción de resistencias y procesos transformadores que Simon propone.

7.1.3.1. Dar voz a las personas invisibilizadas

Las obras de David Simon persiguen retratar el mundo de la vida de los actores que no ejercen el poder. Así, al visibilizar tanto los discursos de los actores que ejercen el poder, como los de los que carecen del mismo puede llevar a cabo una reconstrucción de las ciudades postindustriales a partir de una pluralidad de voces distintas y, a menudo, en situación de conflicto

La primera obra de David Simon, *The Corner*, está construida sobre una pluralidad de voces que visibilizan a las personas excluidas por el sistema: corner boys, adictos a la droga, personas que viven en los ghettos urbanos. Que Simon comience su estudio crítico sobre la ciudad postindustrial partiendo de un análisis pormenorizado de la vida de personas en situación de exclusión social, que habitan espacios abandonados desde los poderes públicos, no es sólo una declaración de intenciones, sino también una decisión metodológica cargada de significado. Antes abordar el funcionamiento de las instituciones públicas y de las dinámicas económicas, de poder y comunicativas que se dan entre los actores que ejercen el poder en la ciudad, ya sean públicos o privados, Simon decidió que era necesario aproximarse a la ciudad a través de las personas que recorren sus calles y esquinas a diario, y que no ejercen el poder, sino que desarrollan tácticas que les permitan sobrevivir en un entorno hostil y generar pequeñas transformaciones en el mismo.

En *The Wire*, prosigue esta labor, denunciando la invisibilización de las personas sin recursos económicos y excluidas por el sistema de poder, que llevan a cabo las empresas mediáticas. Así, en la quinta temporada de la obra, muestra cómo los medios, en este caso el Baltimore Sun, eluden darle relevancia al asesinato de personas sin hogar, hasta que el caso adquiere una vertiente sensacionalista. Además, Simon denuncia la utilización política de la desigualdad y la exclusión que lleva a cabo el alcalde Carcetti, que hasta ese momento no había desarrollado políticas públicas que combatieran la desigualdad económica y la exclusión social.

Con anterioridad, *The Wire* había explorado a través de Bubbles, el informante de la detective Greggs, adicto a la heroína que sobrevive llevando a cabo pequeños negocios y hurtos, la posición de inferioridad de las personas excluidas por el sistema, con respecto a las personas que forman parte del mismo, como los trabajadores de la policía de Baltimore. Entre Bubbles y Greggs se estableció una relación comunicativa e incluso personal, pero en última instancia, Bubbles sólo era visible para las fuerzas de seguridad cuando les podía ser útil. Como se demuestra, sobre todo, en la cuarta temporada a través de su relación con el sargento Heck. Por ello, cuando un periodista del Baltimore Sun, llevando a cabo un trabajo de investigación y huyendo del sensacionalismo imperante en los medios, se acerca a él para entablar una dinámica comunicativa, escucharlo y visibilizar su historia, Simon consolida, dentro de la construcción de su estudio urbano, la voz de las personas invisibilizadas.

En *Treme*, David Simon aborda la invisibilización de las víctimas de la devastación de New Orleans y de la dejadez de las administraciones públicas: las personas que murieron y las que no pueden regresar a sus hogares. Estas personas, sin voz, porque no están ya en la ciudad, son reivindicadas por las personas que permanecen. Por el jefe Lambreaux que lucha contra la prohibición de habitar barrios que son aptos para la vida. Por Ladonna Williams que busca a su hermano, desaparecido tras la tormenta. Por Toni Bernette que investiga los crímenes cometidos durante la gestión de la crisis del Katrina. O por Creighton Bernette que denuncia los errores cometidos por las diferentes administraciones, así como la responsabilidad del gobierno federal en el fracaso del sistema de diques. A través de la cultura, la justicia, los medios, el activismo y la ocupación del espacio público, los actores que no ejercen el poder en *Treme*, visibilizan las voces que son desoídas por las administraciones públicas y reivindican su derecho a la ciudad.



8. BIBLIOGRAFÍA

- Arblaster, A. (1992). *Democracia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Arendt, H. (1997). *¿Qué es la política?*. Barcelona: Paidós.
- Balanzó, F. (2010). La comunidad mediada. En Martínez Hermida, M.A. (Ed.), *Ciudad y comunicación* (pp. 74-83). Madrid: Fragua.
- Balbo, M. (1980). La planificación como proceso de selecciones estratégicas. La aportación de J.K. Friend y del IOR. En Ceccarelli, P. (Ed.), *Poder y planificación* (pp. 135-149). Barcelona: Oikos-Tau.
- Baltimore Sun (2010, 6 de enero). *Dixon pleads guilty, receives probation, resigns post, effective in February*. Recuperado de: <http://www.baltimoresun.com/news/bal-dixonphoto2-0106-photo.html>.
- Baudrillard, P. (2000). *Pantalla total*. Barcelona: Anagrama.
- Beltrán, L.R. (1979). *Farewell to Aristotle: Horizontal Communication*. Paris: UNESCO.
- Benach, N. (2010). La reinención de la ciudad en un contexto global mercantilizado. En Martínez Hermida, M.A. (Ed.), *Ciudad y comunicación* (pp. 109-122). Madrid: Fragua.
- Bertrand, J-M. (1981). *La ciudad cotidiana*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local.
- Biskind, P. (2008). *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*. Barcelona: Anagrama.
- Blanchot, M. (2010). *Escritos políticos*. Madrid: Acurela Libros.
- Blanco, A. (2002). Sociedad de masas. En Altamirano, C. *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 225-227). Buenos Aires: Paidós.
- Borja, J. y Castells, M. (1997). *Local y global: la gestión de las ciudades en la era de la información*. Madrid: Taurus.
- Bourdaa, M. (2011). Quality Television: construction and de-construction of seriality. En Pérez-Gómez, M.R. (Ed.), *Previously on. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión. Monográficos FRAME. Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación de Sevilla*.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1992). La opinión pública no existe. *Debates en Sociología*. N°17 1992 (pp. 301-311).
- Bourdieu, P. (2017, 4 de enero). Una amenaza próxima al chantaje. CTXT. Recuperado de <http://ctxt.es/es/20170104/Politica/10329/Pierre-Bourdieu-austeridad-reforma-del-mercado-laboral-euro-Bundesbank-Hans-Tietmeyer.html>.
- Box Office Mojo (2017). 2016 Worldwide grosses. Recuperado de: <http://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?view2=worldwide&yr=2016&p=.htm>.
- Brandariz, J.A. (2016). Gobernando por medio de números: Estadísticas y funcionamiento policial en *The Wire*. En Cigüela Sola, J. y Martínez Lucena, J. (Eds.), *The Wire University. Ficción y sociedad desde las esquinas* (pp. 175-184). Barcelona: Editorial UOC.

- Bustamante, F. (1990). La política de Estados Unidos contra el narcotráfico y su impacto en América Latina. *Estudios Internacionales* (pp. 240-271).
- Caellas, M. (2014). Sobre negros, drogas, derechos y libertades. En VVAA. *The Wire. 10 dosis de la mejor serie de la televisión* (pp. 163-176). Madrid: Errata Naturae.
- Calle, A. y Vilaregut, R. (2015). *Territorios en democracia. El municipalismo a debate*. Madrid: Icaria.
- Capriles, O. (2008). Alternativa, comunicación horizontal, medios alternativos, comunicación participante: ¿cuál es el paradigma?. En Gumucio-Dagron, A. y Tufte, T. (Eds), *Antología de comunicación para el cambio social: lecturas históricas y contemporáneas*. South Orange (NJ): Consorcio de Comunicación para el Cambio Social.
- Carrión, J. (2011). *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae.
- Carrión, J. (2015). Sebald: doce variaciones y un epílogo. En Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), *Las variaciones Sebald* (pp. 7-16). Barcelona: Contemporània de Barcelona (CCCB).
- Cascajosa, C. y Romero, R. (2016). <Tenía tantas jodidas ilusiones puestas en nosotros>: El tardío triunfo y el legado televisivo de The Wire. En Cigüela Sola, J. y Martínez Lucena, J. (Eds.), *The Wire University. Ficción y sociedad desde las esquinas* (pp. 51-62). Barcelona: Editorial UOC.
- Casellas, A., Jutgla, E. D., & Pallares-Barbera, M. (2010). Creación de imagen, visibilidad y turismo como estrategias de crecimiento económico de la ciudad. *Finistera*, 45(90).
- Castells, M. (1976). *La cuestión urbana*. Madrid: Siglo XXI.
- Castells, M. (1995). *La ciudad informacional: tecnologías de la información, reestructuración económica y el proceso urbano-regional*. Madrid: Alianza Editorial.
- Castells, M. (2001). *La sociología urbana de Manuel Castells*. Madrid: Alianza Editorial.
- Castells, M. y Hall, P. (2001). *Tecnópolis del mundo: la formación de los complejos industriales del siglo XXI*. Madrid: Alianza Editorial.
- Castro-Gómez, S. (2015). *Revoluciones sin sujeto. Slavoj Žižek y la crítica del historicismo posmoderno*. México: Akal.
- Cigüela Sola, J. (2016). Hamsterdam como nomos de la ciudad: La nuda vida en el gueto. En Cigüela Sola, J. y Martínez Lucena, J. (Eds.), *The Wire University. Ficción y sociedad desde las esquinas* (pp. 165-174). Barcelona: Editorial UOC.
- Cohen, D. (2007). *Tres lecciones sobre la sociedad postindustrial*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Cohn-Bendit, D. (1998). *La revolución y nosotros, que la quisimos tanto*. Barcelona: Anagrama.
- Comité invisible. (2009). *La insurrección que viene*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina.
- Congressional Budget Office (2016). *Budget*. Recuperado de: <https://www.cbo.gov/topics/budget>.
- Constitution of the United States of America (2016). Recuperado de <https://www.congress.gov/constitution-annotated/>

- Crisóstomo, R. (2016). *The Wire noir*. En Cigüela Sola, J. y Martínez Lucena, J. (Eds.), *The Wire University. Ficción y sociedad desde las esquinas* (pp. 63-74). Barcelona: Editorial UOC.
- Debat, L. (2016). Que se joda el espectador no comprometido. En *Anfibia, Universidad Nacional San Martín*. Recuperado de: <http://www.revistaanfibia.com/cronica/que-se-joda-el-espectador-no-comprometido/>.
- De Certeau, M. (2006). *La invención de lo cotidiano I: artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia.
- De Felipe, F. (2016). Recalificando la ciudad: El caso de Baltimore contra Farmington. En Cigüela Sola, J. y Martínez Lucena, J. (Eds.), *The Wire University. Ficción y sociedad desde las esquinas* (pp. 117-124). Barcelona: Editorial UOC.
- De Haas, R., & Van Horen, N. (2012). International shock transmission after the Lehman Brothers collapse: Evidence from syndicated lending. *The American Economic Review*, 102(3), (pp.231-237).
- De Ipola (2002). Discurso social. En Altamirano, C. *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 68-72). Buenos Aires: Paidós.
- De Mattos, C. A. (2001). Metropolización y suburbanización. *EURE (Santiago)*, 27, 5-8.
- De Tocqueville, A. (2010). *La democracia en América*. Madrid: Editorial Trotta.
- Del Ama, J.C. y López Medel, I. (2016). Bienvenidos a la máquina: Un estudio comparativo de la educación en el Baltimore ficticio y el Hartford real. En Cigüela Sola, J. y Martínez Lucena, J. (Eds.), *The Wire University. Ficción y sociedad desde las esquinas* (pp. 217-228). Barcelona: Editorial UOC.
- Del Castillo, R. (2004). Érase una vez en América. John Dewey y la crisis de la democracia. En Dewey, J., *La opinión y sus problemas* (pp. 11-55). Madrid: Ediciones Morata.
- Delgado, M. (1999). *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Durkheim, E. (2007). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal.
- Durkheim, E. (2008). *El suicidio*. Madrid: Akal.
- Europa Press (2016, 21 de noviembre). *Citi analiza con la CNMV trasladar su actividad de bróker a Madrid si hay Brexit duro*.
- Fernández Christlieb, P. (2004). *El espíritu de la calle: psicología política de la cultura cotidiana*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Fernández Gonzalo, J. (2016). Poder y sociedades disciplinarias en *The Wire*: Foucault, Althusser y Žižek. En Cigüela Sola, J. y Martínez Lucena, J. (Eds.), *The Wire University. Ficción y sociedad desde las esquinas* (145-154). Barcelona: Editorial UOC.
- Foucault, M. (1978): *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.
- Foucault, M. (1980). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editores
- Foucault, M. (1983). *El discurso del poder*. México: Folios Ediciones.
- Foucault, M. (2001). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza Editorial.

- Fox Gotham, K. (2007). *Authentic New Orleans: tourism, culture, and race in the Big Easy*. New York: New York University Press.
- Fuggle, S. (2014). Cortocircuitando el juego del poder. *The Wire* como crítica a las instituciones. En VVAA. *The Wire. 10 dosis de la mejor serie de la televisión* (pp. 143-162). Madrid: Errata Naturae.
- Galán, W. (2007). *El fuego en la voz: apuntes sobre la guerra del discurso*. Madrid: Lengua de Trapo.
- García, E. y Sequera J. (2013). Gentrificación en centros urbanos: Aproximación comparada a las dinámicas de Madrid y Buenos Aires. *Revista del área de estudios urbanos del instituto de investigaciones Gino Germani. Quid* 16, (3), 44-61.
- García García, P.J. (2011). La ciudad es la protagonista. Construcción de la imagen de Baltimore y Nueva Orleans en *The Wire* y *Treme*. En Pérez-Gómez, M.R. (Ed.), *Previously on. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión. Monográficos FRAME. Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación de Sevilla*.
- Gramsci, A. (1981). *Cuadernos de la cárcel*. México: Ediciones Era.
- Geertz, C. (2004). *Conocimiento local: ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós.
- Goldstein, P. J., Brownstein, H. H., Ryan, P. J., & Bellucci, P. A. (1997). Crack and homicide in New York City: A Case Study in the Epidemiology of Violence. En Reinerman, C. y Levine, H.G. (Eds.), *Crack in America: Demon drugs and social justice*. Berkeley: University of California Press.
- Gorelik, A. (2002). Ciudad. En Altamirano, C. *Términos críticos de sociología de la cultura* (68-72). Buenos Aires: Paidós.
- Guattari, F. (1990). *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-Textos.
- Habermas, J. (2001). *Teoría de la acción comunicativa, II: crítica de la razón funcionalista*. Madrid: Taurus.
- Hannerz, U. (1993). *Exploración de la ciudad: hacia una antropología urbana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hall, J. A. y Ikenberry, G. (1993). *El Estado*. Madrid: Alianza Editorial.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Editorial Trotta.
- Ibáñez, J. (2014). *Por una sociología de la vida cotidiana*. Tres Cantos: S. XXI de España Editores.
- Instituto Nacional de Estadística (2016). *Cuentas económicas*. Recuperado de: <http://www.ine.es/jaxi/menu.do?type=pcaxis&path=%2Ft35%2Fp009&file=inebase&L=0>.
- Indovina, F. (1980). Base material y esquema interpretativo para la modificación de la ordenación del territorio. En Ceccarelli, P. (Ed.), *Poder y planificación* (pp. 103-124). Barcelona: Oikos-Tau.
- Jacques, S. y Allen, A. (2015). Drug Market Violence: Virtual Anarchy, Police Pressure, Predation, and Retaliation. En *Criminal Justice Review*, 40(1), (pp. 87-99).

- Jäger, S. (2003). Discurso y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos. En Wodak, R y Meyer, M. (Eds.), *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 61-100). Barcelona: Gedisa.
- Kaplún, M. (1984). *Comunicación entre grupos: el método del cassette-foro*. Bogotá: Centro Internacional de Investigaciones para el Desarrollo.
- Lefebvre, H. (1969). *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península.
- Lemieux, V. (1998). Un modelo comunicativo de la política. En Gauthier, G., Gosselin, A. y Mouchon, J. (Eds.), *Comunicación y política* (pp. 95-109). Barcelona: Editorial Gedisa.
- Linton, M. (2015). La guerra contra las drogas: de Richard Nixon a Barack Obama. *Nueva sociedad*. no. 255 (2015). Recuperado de: http://nuso.org/media/articles/downloads/4093_1.pdf
- Locke, J. (2004). *Segundo tratado sobre el gobierno civil: un ensayo acerca del verdadero origen, alcance y fin del gobierno civil*. Madrid: Alianza Editorial.
- López González, H. (2011). Roles narrativos en red: la muerte del espectador medio en *The Wire*. En Pérez-Gómez, M.R. (Ed.), *Previously on. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión. Monográficos FRAME. Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación de Sevilla*.
- López-Morales, E. (2013). Gentrificación en Chile: aportes conceptuales y evidencias para una discusión necesaria. *Revista de Geografía Norte Grande*, (56), 31-52.
- Lorey, I. (2008). Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales. En transform, *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional* (pp. 57-78). Madrid: Traficantes de sueños.
- Lublin, D. (1999). *The paradox of representation: Racial gerrymandering and minority interests in Congress*. Princeton University Press.
- Luhmann, N. (2000). *La realidad de los medios de masas*. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial.
- Maroto Calatayud, M. (2016). Sobre la corrupción en *The Wire*: <Follow the money and you don't know where the fuck it's going to take you>. En Cigüela Sola, J. y Martínez Lucena, J. (Eds.), *The Wire University. Ficción y sociedad desde las esquinas* (pp. 185-216). Barcelona: Editorial UOC.
- Martin, B. (2014). *Hombres fuera de serie*. Barcelona: Ariel.
- Martín-Barbero, J. (2000). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial.
- Martín Serrano, M. (1986). *La producción social de comunicación*. Madrid: Alianza Editorial.
- Mena, F. C. (2011). Criminalizar o legalizar? Esa es la pregunta?. *Diario Hoy*. Recuperado de: https://works.bepress.com/fernando_carrion/500/.
- Meyer, M. (2003). Entre la teoría, el método y la política: la ubicación de los enfoques relacionados con el ACD. En Wodak, R y Meyer, M. (Eds.), *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 35-60). Barcelona: Gedisa.
- Mill, J. (1997). *Ensayos sobre Derecho y Política*. Granada: Editorial Comares.
- Mumford, L. (1969). *Perspectivas urbanas*. Buenos Aires: Emecé Editores.

- Nahum García, A. (2011). El género negro se pasa a la televisión: *The Wire* y *The Shield*. En Pérez-Gómez, M.R. (Ed.), *Previously on. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión. Monográficos FRAME. Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación de Sevilla*.
- Nahum García, A. (2016). <Todas las piezas importan>: La complejidad narrativa en *The Wire*. En Cigüela Sola, J. y Martínez Lucena, J. (Eds.), *The Wire University. Ficción y sociedad desde las esquinas* (pp. 41-50). Barcelona: Editorial UOC.
- Nossiter, A. (2007, 14 de agosto). New Blow to New Orleans in Council Member's Plea. *New York Times*. Recuperado de: <http://www.nytimes.com/2007/08/14/us/14orleans.html>.
- Nossiter, A. (2008, 11 de agosto). U.S. Raids New Orleans Agency in Scandal Over a Housing Cleanup Program. *New York Times*. Recuperado de: <http://www.nytimes.com/2008/08/12/us/12orleans.html>.
- Ortiz, R. (2002). Globalización/Mundialización. En Altamirano, C. *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 105-111). Buenos Aires: Paidós.
- Ortiz, R. (2002). Imperialismo cultural. En Altamirano, C. *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 140-146). Buenos Aires: Paidós.
- Pasquali, A. (1979). *Comprender la comunicación*. Caracas: Monte Ávila.
- Pérez, I.G. (2016, 7 de diciembre). Barcelona acorrala a la gallina de los huevos de oro. *CTXT*. Recuperado de: <http://ctxt.es/es/20161207/Politica/9871/turismo-barcelona-airbnb-homeAway.htm>.
- Pérez Humanes, M. (2010). Esfera pública, imagen y comunicación. En Martínez Hermida, M.A. (Ed.), *Ciudad y comunicación* (pp. 123-147). Madrid: Fragua.
- Portantiero, J.C. (2002). Hegemonía. En Altamirano, C. *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 68-72). Buenos Aires: Paidós.
- Ramírez Kuri, P. (2006). Pensar la ciudad de lugares desde el espacio público en un centro histórico. En Ramírez Kuri, P. y Aguilar, M.A. (Eds.), *Pensar y habitar la ciudad: afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo* (pp. 105-127). Barcelona: Anthropos Editorial.
- Raunig, G. (2008). La industria creativa como engaño de masas. En transform, *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional* (pp. 27-42). Madrid: Traficantes de sueños.
- Reed, M. (1963). Boom or Bust. Louisiana's Economy during the 1830's. *Louisiana History*, pp. 35-53.
- Remy, J. y Voyé, L. (2006). *La ciudad ¿hacia una nueva definición?*. Vitoria-Gasteiz: Ediciones Bassarai
- Reyes Matta, F. (2008). La comunicación transnacional y la respuesta alternativa. En Gumucio-Dagron, A. y Tufte, T. (Eds.), *Antología de comunicación para el cambio social: lecturas históricas y contemporáneas*. South Orange (NJ): Consorcio de Comunicación para el Cambio Social.
- Rincón, O. (2006). *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Madrid: Gedisa.

- Robertson, C. (2014). Nagin Guilty of 20 Counts of Bribery and Fraud. *The New York Times*. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/2014/02/13/us/nagin-corruption-verdict.html>
- Rodríguez Borges, R. (2008). *Comunicación mediática y espacio público*. La Laguna: Universidad de La Laguna.
- Roncayolo, M. (1988). *La ciudad*. Barcelona: Paidós.
- Ros, E. (2016). *The Wire*, el medio y el mensaje: El <juego> tecnológico en la docuficción serial de David Simon. En Cigüela Sola, J. y Martínez Lucena, J. (Eds.), *The Wire University. Ficción y sociedad desde las esquinas* (pp. 85-94). Barcelona: Editorial UOC.
- Sabatini, F. y Brain, I. (2008). La segregación, los guetos y la integración social urbana: mitos y claves. *EURE (Santiago)*, 34(103), (pp. 5-26).
- Sabés, F. (2008). *La gestión de la información en la administración local*. Sevilla, Zamora: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- Sampedro, V. (2000). *Opinión Pública y Democracia. Medios, sondeos y urnas*. Madrid: Istmo.
- Sampedro, V. y Resina, J. (2010). Opinión pública y democracia deliberativa. *Punto-e-vírgula*, (8), pp. 1-22.
- Sargatal, M. A. (2001). Gentrificación e inmigración en los centros históricos: el caso del Raval de Barcelona: el caso del Raval de Barcelona. *Scripta Nova: Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, (5), 66.
- Sassen, S. (1991). *The global city: New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton University Press.
- Sennett, R. (1975). *Vida urbana e identidad personal. Los usos del desorden*. Barcelona: Península.
- Sennet, R. (1980). *Nazismo y cultura moderna*. Barcelona: Kairós.
- Sepinwall, A. (2012). *The Revolution Was Televised*. Touchstone.
- Simon, D. (2000). *The Wire. A Dramatic Series for HBO*.
- Simon, D. (2014). Introducción. En VVAA. *The Wire. 10 dosis de la mejor serie de la televisión* (pp. 7-46). Madrid: Errata Naturae.
- Smith, H. C. y Willis, J. T. (2012). *Maryland Politics and Government. Democratic Dominance*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- State & Local Government (2016). Recuperado de <https://www.whitehouse.gov/1600/state-and-local-government>.
- Stewart, J. (2001). De la innovación democrática a la democracia deliberativa. En Font, J. (Ed.), *Ciudadanos y decisiones públicas* (pp. 95-110). Barcelona: Editorial Ariel.
- Sunkel, G. (1985). *Razón y pasión en la prensa popular*. Santiago de Chile: ILET
- Tagliagambe, S. (2009). *El espacio intermedio*. Madrid: Fragua.
- Tamayo, S. y Cruz, X. (2006). Espacio etnográfico, hermenéutica y contexto socio-político: un acercamiento situacional. En Ramírez Kuri, P. y Aguilar, M.A. (Eds.), *Pensar y habitar la ciudad: afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo* (pp. 175-195). Barcelona: Anthropos Editorial.

- Tarancón, J.A. (2016). Estética y conciencia social en *The Wire*. En Cigüela Sola, J. y Martínez Lucena, J. (Eds.), *The Wire University. Ficción y sociedad desde las esquinas* (pp. 125-134). Barcelona: Editorial UOC.
- Time Warner (2015, 18 de septiembre). *Company*. Recuperado de: <http://www.timewarner.com/company>.
- Time Warner (2016, 26 de enero). *Warner Bros. Entertainment*. Recuperado de: <http://www.timewarner.com/company/operating-divisions/warner-bros-entertainment>.
- Time Warner (2016, 27 de enero). *Turner*. Recuperado de: <http://www.timewarner.com/company/operating-divisions/turner>.
- Time Warner (2016, 20 de octubre). *Home Box Office*. Recuperado de: <http://www.timewarner.com/company/operating-divisions/home-box-office>.
- Tokatlian, J. G. (1988). National security and drugs: their impact on Colombian-US relations. *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*, 30(1), (pp. 133-160).
- Tous-Rovirosa, A. (2016). ¡Paren máquinas! La convergencia mediática llega a *The Baltimore Sun*. En Cigüela Sola, J. y Martínez Lucena, J. (Eds.), *The Wire University. Ficción y sociedad desde las esquinas* (pp. 105-116). Barcelona: Editorial UOC.
- United States Census Bureau (2010). *Census of Population and Housing*. Recuperado de <https://www.census.gov/prod/www/decennial.html#y2010>.
- Van Dijk, T. (1993). El estudio interdisciplinario de las noticias y el discurso. En Jensen, K.B. y Jankowski, N.W. (Eds.), *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas* (pp. 135-148). Barcelona: Bosch.
- Villasante, T.R. y Tamarit, L.G. (1982). *Hacia una ciudad habitable*. Madrid: Miraguano.
- Villasante, T.R. (1984). *Comunidades locales: análisis, movimientos sociales y alternativas*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local.
- Verón, E. (1987). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- Wodak, R. (2003). De qué trata el análisis crítico del discurso (ACD). Resumen de su historia, sus conceptos fundamentales y sus desarrollos. En Wodak, R y Meyer, M. (Eds.), *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 17-34). Barcelona: Gedisa.
- Wolton, D. (1998). Las contradicciones de la comunicación política. En Gauthier, G., Gosselin, A. y Mouchon, J. (Eds.), *Comunicación y política* (pp. 110-132). Barcelona: Editorial Gedisa.
- Wolf, M. (1994). *Los efectos sociales de los media*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Williams, R. (2003). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Zárate, A. (1991). *El espacio interior de la ciudad*. Barcelona: Síntesis.
- Zeller, C. (2001). Los medios y la formación de la voz en una sociedad democrática. En *Anàlisi* 26, 2001 (pp. 121-144).
- Zinn, H. (2005). *La otra historia de los Estados Unidos*. Hondarribia: Hiru.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Mapa de los distritos de Baltimore. Fuente: Peter Fitzgerald – OpenStreetMap.	82
Ilustración 2. Mapa de los seis distritos electorales de Yonkers. Fuente: http://www.yonkersny.gov/government/city-council/council-districts	83
Ilustración 3. Mapa de los barrios de New Orleans. Fuente: http://www.neworleansonline.com/tools/transportation/maps.html	84
Ilustración 4. <i>The Corner</i> , Episodio 1.	182
Ilustración 5. <i>The Corner</i> , Episodio 3.	184
Ilustración 6. <i>The Corner</i> , Episodio 3.	185
Ilustración 7. <i>The Corner</i> , Episodio 1.	197
Ilustración 8. <i>The Corner</i> , Episodio 3.	197
Ilustración 9. <i>The Corner</i> , Episodio 1.	198
Ilustración 10. <i>The Corner</i> , Episodio 4.	199
Ilustración 11. <i>The Corner</i> , Episodio 2.	200
Ilustración 12. <i>The Corner</i> , Episodio 6.	200
Ilustración 13. <i>The Corner</i> , Episodio 1.	201
Ilustración 14. <i>The Corner</i> , Episodio 4.	202
Ilustración 15. <i>The Corner</i> , Episodio 2.	202
Ilustración 16. <i>The Corner</i> , Episodio 5.	203
Ilustración 17. <i>The Corner</i> , Episodio 2.	204
Ilustración 18. <i>The Corner</i> , Episodio 4.	209
Ilustración 19. <i>The Wire</i> , Temporada 1, Episodio 11.	230
Ilustración 20. <i>The Wire</i> , Temporada 1, Episodio 2.	231
Ilustración 21. <i>The Wire</i> , Temporada 1, Episodio 13.	232
Ilustración 22. <i>The Wire</i> , Temporada 1, Episodio 3.	232
Ilustración 23. <i>The Wire</i> , Temporada 1, Episodio 3.	233
Ilustración 24. <i>The Wire</i> , Temporada 1, Episodio 8.	233
Ilustración 25. <i>The Wire</i> , Temporada 1, Episodio 7.	234
Ilustración 26. <i>The Wire</i> , Temporada 1, Episodio 3.	235
Ilustración 27. <i>The Wire</i> , Temporada 1, Episodio 11.	235
Ilustración 28. <i>The Wire</i> , Temporada 1, Episodio 7.	236
Ilustración 29. <i>The Wire</i> , Temporada 1, Episodio 6.	236
Ilustración 30. <i>The Wire</i> , Temporada 1, Episodio 11.	237
Ilustración 31. <i>The Wire</i> , Temporada 1, Episodio 8.	237
Ilustración 32. <i>The Wire</i> , Temporada 1, Episodio 6.	241
Ilustración 33. <i>The Wire</i> , Temporada 2, Episodio 1.	250
Ilustración 34. <i>The Wire</i> , Temporada 2, Episodio 10.	255
Ilustración 35. <i>The Wire</i> , Temporada 2, Episodio 9.	256
Ilustración 36. <i>The Wire</i> , Temporada 2, Episodio 5.	257
Ilustración 37. <i>The Wire</i> , Temporada 2, Episodio 12.	258
Ilustración 38. <i>The Wire</i> , Temporada 2, Episodio 12.	259
Ilustración 39. <i>The Wire</i> , Temporada 2, Episodio 7.	260
Ilustración 40. <i>The Wire</i> , Temporada 2, Episodio 1.	261
Ilustración 41. <i>The Wire</i> , Temporada 2, Episodio 9.	262
Ilustración 42. <i>The Wire</i> , Temporada 2, Episodio 8.	263

Ilustración 43. <i>The Wire</i> . Temporada 2. Episodio 5.....	264
Ilustración 44. <i>The Wire</i> . Temporada 2. Episodio 12.....	265
Ilustración 45. <i>The Wire</i> . Temporada 2. Episodio 5.....	266
Ilustración 46. <i>The Wire</i> . Temporada 3. Episodio 12.....	282
Ilustración 47. <i>The Wire</i> . Temporada 3. Episodio 4.....	284
Ilustración 48. <i>The Wire</i> . Temporada 3. Episodio 8.....	285
Ilustración 49. <i>The Wire</i> . Temporada 3. Episodio 7.....	286
Ilustración 50. <i>The Wire</i> . Temporada 3. Episodio 11.....	286
Ilustración 51. <i>The Wire</i> . Temporada 3. Episodio 12.....	287
Ilustración 52. <i>The Wire</i> . Temporada 3. Episodio 12.....	288
Ilustración 53. <i>The Wire</i> . Temporada 3. Episodio 6.....	289
Ilustración 54. <i>The Wire</i> . Temporada 3. Episodio 11.....	290
Ilustración 55. <i>The Wire</i> . Temporada 3. Episodio 3.....	292
Ilustración 56. <i>The Wire</i> . Temporada 3. Episodio 4.....	292
Ilustración 57. <i>The Wire</i> . Temporada 4. Episodio 6.....	304
Ilustración 58. <i>The Wire</i> . Temporada 4. Episodio 1.....	325
Ilustración 59. <i>The Wire</i> . Temporada 4. Episodio 7.....	325
Ilustración 60. <i>The Wire</i> . Temporada 4. Episodio 3.....	327
Ilustración 61. <i>The Wire</i> . Temporada 4. Episodio 1.....	327
Ilustración 62. <i>The Wire</i> . Temporada 4. Episodio 13.....	328
Ilustración 63. <i>The Wire</i> . Temporada 4. Episodio 13.....	329
Ilustración 64. <i>The Wire</i> . Temporada 4. Episodio 1.....	331
Ilustración 65. <i>The Wire</i> . Temporada 5. Episodio 10.....	347
Ilustración 66. <i>The Wire</i> . Temporada 5. Episodio 1.....	351
Ilustración 67. <i>The Wire</i> . Temporada 5. Episodio 9.....	353
Ilustración 68. <i>The Wire</i> . Temporada 5. Episodio 10.....	354
Ilustración 69. <i>The Wire</i> . Temporada 5. Episodio 8.....	354
Ilustración 70. <i>The Wire</i> . Temporada 5. Episodio 8.....	355
Ilustración 71. <i>The Wire</i> . Temporada 5. Episodio 10.....	356
Ilustración 72. <i>The Wire</i> . Temporada 5. Episodio 10.....	359
Ilustración 73. <i>Treme</i> . Temporada 1. Episodio 10.	366
Ilustración 74. <i>Treme</i> . Temporada 1. Episodio 1.	368
Ilustración 75. <i>Treme</i> . Temporada 3. Episodio 9.	374
Ilustración 76. <i>Treme</i> . Temporada 2. Episodio 9.	376
Ilustración 77. <i>Treme</i> . Temporada 2. Episodio 7.	380
Ilustración 78. <i>Treme</i> . Temporada 2. Episodio 11.	381
Ilustración 79. <i>Treme</i> . Temporada 4. Episodio 5.	382
Ilustración 80. <i>Treme</i> . Temporada 1. Episodio 3.	383
Ilustración 81. <i>Treme</i> . Temporada 4. Episodio 1.	383
Ilustración 82. <i>Treme</i> . Temporada 3. Episodio 5.	387
Ilustración 83. <i>Treme</i> . Temporada 1. Episodio 6.	389
Ilustración 84. <i>Treme</i> . Temporada 1. Episodio 10.	389
Ilustración 85. <i>Treme</i> . Temporada 2. Episodio 6.	390
Ilustración 86. <i>Treme</i> . Temporada 2. Episodio 5.	398
Ilustración 87. <i>Treme</i> . Temporada 2. Episodio 9.	398
Ilustración 88. <i>Show me a hero</i> . Episodio 1.	399
Ilustración 89. <i>Show me a hero</i> . Episodio 1.	401
Ilustración 90. <i>Show me a hero</i> . Episodio 1.	415

Ilustración 91. <i>Show me a hero</i> . Episodio 4.	418
Ilustración 92. <i>Show me a hero</i> . Episodio 2.	426
Ilustración 93. <i>Show me a hero</i> . Episodio 3.	427
Ilustración 94. <i>Show me a hero</i> . Episodio 3.	429
Ilustración 95. <i>Show me a hero</i> . Episodio 3.	430
Ilustración 96. <i>Show me a hero</i> . Episodio 2.	431
Ilustración 97. <i>Show me a hero</i> . Episodio 4.	431
Ilustración 98. <i>Show me a hero</i> . Episodio 5.	432
Ilustración 99. <i>Show me a hero</i> . Episodio 2.	433
Ilustración 100. <i>Show me a hero</i> . Episodio 4.	434
Ilustración 101. <i>Show me a hero</i> . Episodio 3.	436



La obra audiovisual del ex – periodista David Simon, constituye un amplio estudio urbano sobre la ciudad postindustrial en la sociedad de consumo y en un mundo globalizado. Un estudio cimentado en el análisis de las instituciones, las dinámicas de poder y comunicación que se establecen entre los actores urbanos, los conflictos que dichas dinámicas generan, las transformaciones del espacio urbano y los principales problemas de las ciudades en el estadio actual del sistema capitalista. Dada la relevancia cultural y social que han adquirido las ficciones durante la tercera edad de oro de la televisión, el análisis crítico de los discursos sobre la realidad social, que las mismas generan, se ha convertido en una importante área de investigación en el campo de las ciencias sociales. Esta tesis doctoral analiza, a través de dichos discursos, la reconstrucción de la ciudad que lleva a cabo David Simon, en colaboración con el resto de escritores que han trabajado en sus cuatro ficciones urbanas: *The Corner*, *The Wire*, *Treme* y *Show me a hero*.

